



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/larte1119unse>

L'ARTE

L'ARTE

RIVISTA

DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA

E D'ARTE DECORATIVA

DIRETTA

DA

ADOLFO VENTURI

ANNO

XI – 1908

ROMA

CASA EDITRICE DE *L'ARTE*

MCMVIII

SILVESTRO DELL'AQUILA



L rinascimento della scultura negli Abruzzi è dovuto ai lombardi.

Della maggior parte, però, di essi, artisti e muratori, non resta che il nome negli atti degli archivi di Aquila e di Solmona; di molti altri l'opera è fin qui anonima, come, ad esempio, sulla bellissima facciata dell'ospedale dell'Annunziata a Solmona.

Solo di pochi, e non dei migliori, abbiamo coll'opera il nome: per esempio, in chiese di Aquila, « Joannes de Rettoriis de Mediolano » che fa per il cardinale Agnifili il ciborio già nel Duomo e di cui quivi¹ e nella parete esterna di fianco di Santa Margherita restano frammenti, Girolamo da Vicenza che erige il deposito di San Cele-

stino a Collemaggio. Dapprima almeno, i lombardi dovettero recarsi negli Abruzzi non per immigrazione diretta, ma da Roma (ove fin dal tempo di Nicolò V accorsero numerosi), e a Roma spesso ritornando.

Quel Giovanni Lancillotto da Milano che, come vedremo, contrattò nel 1476 le pietre pel monumento Agnifili da collocarsi in San Massimo ad Aquila aveva cooperato, venticinque anni prima,² alla costruzione delle cappelle di Ponte Sant'Angelo a Roma.

Viceversa, Domenico da Capodistria che, stando al Filarete, eresse verso il 1450 la parte inferiore del tempietto di Vicovaro trasportò alle porte di Roma, e forse non per solo ricordo, la facciata della badia di Collemaggio.

Da questi fatti sembrerebbe lecito supporre che gli artisti locali divenissero i collaboratori e gl'imitatori dei lombardi, come due secoli e mezzo avanti lo erano stati dei marmorarii romani a San Clemente in Casauria, ad Alba Fucense e altrove. Al contrario gli artisti locali che hanno, per quanto ancora un po' oscura, una personalità, Andrea dell'Aquila, Nicola da Guardiagrele, Silvestro dell'Aquila, si volsero all'arte fiorentina.

Di Andrea dell'Aquila, vissuto parecchi anni a Firenze sotto la guida di Donatello (così rilevasi dalla nota lettera dell'ambasciatore senese Nicola Severino),³ nulla si conosce con certezza. Anche la parte notevole ch'egli ebbe nell'arco di Castel Nuovo a Napoli, dove lavorò per lo meno dal 1455 al 1458, non è determinabile assolutamente.⁴

¹ Li ha recentemente riconosciuti il prof. Venturi.

² BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, 1881, vol. I, pag. 17.

³ MILANESI, *Documenti per l'arte senese*, II, 300-301.

⁴ C. v. FABRICZY, *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, in *Jahrbuch d. k. k. Preuss.*

Kunsts., XX, 25 u. fol. 137, ecc.

La quasi identità che si riscontra tra alcuni putti in un fregio dell'arco di Napoli e i putti recanti lo stemma nell'altare della chiesa del Soccorso presso Aquila può far supporre in ambedue le opere Andrea dell'Aquila.

Ma Nicola da Guardiagrele importò nell'Abruzzo, colle sue croci che sparse ovunque, col paliotto di Teramo, glorificazione provinciale delle prime porte del Ghiberti, l'arte ghibertiana;¹ e Silvestro dell'Aquila, nell'altra metà del quattrocento, dette alla sua città in una serie di monumenti, ragguardevole per numero ed importanza, una immagine di quel che allora produceva Firenze.

Studiare questi artisti significa, dunque, in gran parte, studiare la penetrazione dell'arte toscana in una regione che non è rimasta chiusa, come generalmente si crede, a qualunque movimento artistico.²

* * *

Nicola da Guardiagrele fu soprattutto orafo; Silvestro dell'Aquila è lo scultore abruzzese del Rinascimento.

La tradizione, al solito, ne ha raddoppiato l'attività, mandandolo a lavorare all'arco di Napoli e al Duomo d'Orvieto, e ne ha raddoppiato le attitudini, facendolo, oltre che scultore, pittore e architetto. Nessuna notizia precisa, invece, ci ha saputo dare sulla sua vita, sicchè oggi è ancora discussa la sua città natale (per gli uni Solmona, per gli altri Aquila o Arischia) e la sua personalità (per alcuni da sdoppiare in Silvestro Ariscola e in Silvestro di Giacomo da Solmona).

Tali questioni vanno risolte per prime. Allo scopo non giovano molto gli storiografi aquilani, i più dei quali, in parte quasi coevi del nostro artista (Ardinghelli, Alferi, Rizi, Pico, Caprucci, Agnifili, ecc.), sopravvivono solo nei transunti che ne fecero Lodovico Antonio Antinori nella monumentale opera che si conserva manoscritta alla Tomassiana di Aquila e il Leosini nei suoi « Monumenti storici artistici della città di Aquila, 1848 ». Al Leosini quasi nulla di nuovo seppe aggiungere il Bindi.

Gli scrittori più recenti, Pansa, Tabassi e Balzano, si preoccuparono quasi unicamente appunto della questione del luogo di nascita e della individualità dello scultore; ma a me sembra, dopo nuovo esame dei loro stessi documenti, di dover discordare dalla loro opinione.

In quattro di questi documenti³ (due del 1476, uno del 1478 e il quarto del 1490) l'artista è detto « Silvester Jacobi de Sulmona ». Il « de Sulmona » si riferisce di per sé al solo patronimico e non necessariamente, come ha creduto il Pansa fondandovi tutto il suo asserto, anche a Silvestro. Infatti, nel documento del 1478 è aggiunto a « Silvester Jacobi de Sulmona » la qualifica di « civis aquilanus »; nel monumento Agnifili l'artista si firma addirittura « Silvester aquilanus », mentre il documento relativo a quel lavoro (il secondo del 1476) lo dice « Silvester Jacobi de Sulmona »; e, infine, è nominato « Silvestro dell'Aquila » nel testamento che nel 1500 fa Jacopo di Notar Nanni.

In un solo caso, in un documento del 1494 transunto dall'Agnifili e riportato dal Leosini, è detto « Monsignor Silvestro di Sulmona della Torre cittadino aquilano ». Ma, a parte le altre scorrettezze che già sono in questo riferimento, avrò occasione di notare altrove con quanta cautela uno possa servirsi dell'Agnifili.

È dunque chiaro che Silvestro di Giacomo di Sulmona è il nome notarile di Silvestro

¹ Anche più ghibertiani sono quei sei bassorilievi fino a poco tempo fa a Castel di Sangro, presso il Patini, la cui vera importanza credo che sia sfuggita agli illustratori di essi, De Nino, Reymond e Balzano. I sei rilievi, essendo indipendenti dalle sei formelle colle stesse composizioni del paliotto di Teramo, dimostrano di derivare con quelle da un prototipo comune, dalle prime porte del Ghiberti, alle quali, quindi, dovevano in origine appartenere anche quelle

tre scene di Teramo e di Castel di Sangro che in esse oggi mancano, e che scomparvero in uno dei rimaneggiamenti che il lavoro, teste Vasari, subì.

² Perciò l'ultimo capitolo del terzo volume della *Sculpture florentine* del REYMOND, capitolo che tratta appunto del « Rayonnement de l'art florentin » potrebbe completarsi con uno sguardo all'Abruzzo.

³ PANSA, *Silvestro di Sulmona detto l'Ariscola*, Lanciano, 1894.

dell'Aquila, come l'Ariscola ne potrebbe essere il nome corrente, il soprannome derivatogli dal suo luogo di nascita (Arischia).

Più sotto vedremo il committente del *San Sebastiano* di Silvestro nominato nell'istrumento « Domenico Antonio Caprini d'*Ariscula* » e nell'iscrizione alla base della statua « Dominicus Antonii de [Caprinis] de *Aquila* ».

Così, senza sforzo alcuno, mi pare che possa bene accordarsi la tradizione che parla costantemente di un Ariscola e i documenti.

E dal riunire i tre nomi in uno si riuniscono pure in una le due personalità fantasti-



Fig. 1 — Silvestro dell'Aquila: Tomba del card. Amico Agnifili Aquila, San Massimo

camente create da alcuni storici, a cominciare dai cinquecentisti Pico e Caprucci. Non conosciamo, dunque, che un solo Silvestro, Silvestro dell'Aquila.

* * *

Silvestro esordirebbe classicamente, orafo in Firenze, se avesse ragione il Müntz nell'identificarlo con quel Silvestro dell'Aquila che in tre documenti fiorentini (8 nov. 1439, 1 feb. e 7 mar. 1440) appare incisore di sigilli per la Camera apostolica.¹

Ma, oltre che per la incertezza del contabile che lo dice una volta « Silvestro Paci de Aquila » e un'altra « Silvestro Johannis de Aquila », ² l'identificazione sembra difficile ad

¹ *Les Arts à la Cour des Papes*, I, pag. 56 e 61.

² Non vi è ragione di credere che l'errore sia piuttosto nella seconda menzione, come ritiene il Müntz,

che nella prima in cui (Paci, essendo abbreviazione di Jacopaccio) l'incisore avrebbe lo stesso patronimico dello scultore.

ammettersi per la cronologia nota dell'artista. Infatti, come vedremo, questi tra il 1500 e il 1505 era a lavorare attorno al deposito di San Bernardino, e la sua prima opera data dal 1476; dal che, ammettendo che nel 1439, cioè per lo meno sui vent'anni, fosse occupato a Firenze, verrebbe che tutte le sue opere esistenti sarebbero state eseguite nel periodo senile, tra i sessanta e i novant'anni, e che nulla si saprebbe del lungo periodo della sua maturità (1439-1476).

Ma l'ultimo fatto pare molto strano e l'altro è smentito dalle opere stesse.

Bisogna, dunque, rinunciare a trovare in quei documenti la testimonianza dell'educazione fiorentina di Silvestro, testimonianza che troveremo, del resto, sicura altrove.

* * *

Il primo documento che riguarda con ogni certezza l'artista è del 12 febr. 1476 in cui per atto del notaio Nembrotto di Lucoli,¹ « magister Silvester Jacobi de Sulmona » promette all'arciprete e a Paparisco di Tornimparte di fare prima del luglio, per venti ducati d'oro, « ymaginem beati Jac.ⁱ de relievo incarnatam ad similitudinem ymaginis St. Jac.ⁱ de Porta de Pag.^{ca} cum tabernaculo storiato de storiis spectantibus et pertinentibus ad dictam ymaginem cum auro et coloribus bonis et perfectis finis... ».

Oggi del tabernacolo di Tornimparte non si sa nulla, come nulla del suo modello, del San Giacomo di Porta Paganica.

Dalle parole del notaio non risulta chiaro neppure se il rilievo fosse in marmo, in creta o in legno. Forse fu in legno, se si pensa il legno più in uso del marmo per la richiesta policromia e più adatto della creta per le piccole storie e se si pensa all'esteso impiego di quel materiale nell'Abruzzo, anche nel quattrocento.

* * *

Maggiore conoscenza abbiamo del lavoro che, forse immediatamente, seguì al tabernacolo di San Giacomo, il monumento al cardinale Amico Agnifili.

Eretto quattro anni dopo la morte dell'illustre porporato dagli aquilani in San Massimo, nella cappella a destra dell'altare maggiore, che l'Agnifili aveva edificata e decorata ad uso di Battistero,² fu travolto dal gran terremoto del 1703 nello sfacelo generale, e quel che ne rimase giacque dimenticato nel piccolo cimitero annesso fino a che, in occasione dei recenti restauri, non riprese posto in chiesa, a destra dell'entrata.

Ma queste povere reliquie (il sarcofago col defunto e lo stemma tra due putti (fig. 1)) non sono sufficienti a darci un'idea del monumento. Fortunatamente, però, possediamo del



Fig. 2 — Silvestro dell'Aquila
Statua di San Sebastiano
Aquila, Madonna del Soccorso

¹ Archivio notarile di Aquila, Not. Nembrotto di Lucoli, 1476, c. 15a. Riprodotto dal Pansa (op. cit.) nel doc. A.

² Sulla fonte si innalzava il già accennato ciborio ottagonale di Joannes de Rettoriis de Mediolano.

lavoro una minuta descrizione nel contratto steso, il 15 settembre 1476, tra maestro Silvestro e l'impresario di marmi Giovanni Lancillotto da Milano. Questi promette di consegnare fra due mesi nella bottega dell'artista, per il prezzo di quattordici ducati e mezzo d'oro, le seguenti pietre: ¹ « la sepultura de duj peczi la longecza soa vole esse pedj quactro et mezo et una de queste partj cio e laparte de socto pedj duj et mezo, alta et grossa uno pede et mezo la parte de sopra dove e scolpita la figura dello cardinale vole esse alta uno pede et mezo et grossa duj pedi larchitrao de quactro pedj et mezo lungo de uno pezo la porta ² dove vole esse intallata la nostra donna pedj quactro et mezo longa alta alla soa misura duno peczo li pilonj dicanto dove e intallata la figura de sancto maximo et de sancto giorgio alti pedj



Fig. 3 — Silvestro dell'Aquila
Particolare del gruppo della Madonna col Bambino
Aquila, San Bernardino

quactro luna, la largezza della faccia davanti uno pede et quarto la grossecza che va dentro duj pedi et terzo de uno peczo luno luarcho de sopra alla porta della nostra donna de cinque peczi la faccia denanzj dello dicto archio uno pede et quarto la grossecza che va dentro duj pedj et uno terzo li peczi delle cornice secondo le mesure che ha haute il dicto mastro Johanni, ecc. ».

Dati così minuziosi permetterebbero di ricostruire graficamente l'insieme.

L'urna sepolcrale affondava in una nicchia ad arco; nelle facce dei pilastri erano le figure di San Massimo e San Giorgio, nella lunetta quella della Vergine.

Fino al Leosini furono visti nel cimitero, e considerati avanzi del monumento, « can-

¹ Archivio not. d'Aquila, Notaio Nembrotto di Lucoli, 1476. Riprodotto dal Pansa (op. cit.) nel do-

cumento B, pag. 18-19.

² Forse è da leggere: parte.

delabri bellissimi per mirabile lavoro »;¹ ma nè il contratto, nè la ricostruzione del monumento possono confermare tale loro originaria appartenenza.

Che il rilievo della Madonna sia da collocarsi nella lunetta formata dall'arco è troppo ovvio di per sè; ma il diligente atto notarile ce lo indica quasi espressamente col passo: « lu arco desopra alla porta della nostra donna » e col procedere l'enumerazione dal basso



Fig. 4 - Silvestro dell'Aquila: Mausoleo di San Bernardino
Aquila, San Bernardino

in alto: prima si nomina il sarcofago, poi l'architrave e infine « la porta dove vole esse intallata la nostra donna ».

Della base nessun accenno nel contratto. Il monumento non ne aveva bisogno forse per volersi collocare superiormente a dei scanni o ad altro ch'era addossato alla parete della cappella.

Certo che lo zoccolo d'oggi, coi due rozzissimi stemmi non cardinalizi, non apparteneva alla tomba dell'illustre prelato, bensì a quella di un suo tardo discendente.

¹ Op. cit., pag. 136.



Fig. 5 — Silvestro dell'Aquila: Monumento Camponeschi
Aquila, San Bernardino

La prima opera di Silvestro che ci sia nota mostra singolare genialità di assimilazione; chè, se nei pilastri a nicchie trova il suo prototipo nei monumenti funerarii romani (esempio su tutti quello Lebretto all'Aracoeli), nell'arco e nella lunetta a rilievo lo trova in quei fiorentini. Questa *contaminatio* divenne a Roma naturale e frequente solo nell'ultimo ventennio del secolo. L'abruzzese fu, dunque, dei primi ad usarla e senza esservi forzato.¹

Ma se dai caratteri architettonici passiamo ai decorativi resteranno presenti soli ricordi di Firenze. Tali ricordi escono spontanei da tutti i particolari dell'urna: i piedi leonini che spandono largamente la foglia di acanto, il coperchio a scaglie, il letto funebre retto da due cavalletti a braccioli fogliati e ricurvi, il lenzuolo cadente, ecc.

Il cardinale Agnifili trovò nella sua patria dall'arte gli stessi onori che avrebbe avuti morendo in Roma.

L'opera di Silvestro non la doveva cedere alle migliori di cui l'Urbe si andava riempiendo. Essa costò all'artista quattro anni di fatiche quasi continue,² cioè dal 1476, l'anno del contratto, al 1480, l'anno segnato appresso alla firma (opus Silvestri Aquilani), in calce all'epigrafe.³

* * *

Aveva da poco Silvestro cominciato il monumento Agnifili e già gli era affidata un'altra importante commissione.

« Nel 1477 Tommaso d'Ocre arciprete di San Vittorino convenne con Silvestro Aquilano di fare a sue spese un Battistero, per San Biagio, di pietra del Poggio con varie figure a norma del disegno ». Così riferisce il Leosini (p. 132) certo da qualche documento. Ma nè in San Giuseppe (l'antico San Biagio), nè altrove, esiste più il Battistero o, come meglio è da intendere, il baldacchino per il fonte battesimale.

* * *

Esiste, invece, al suo posto originario, in una nicchia sopra un altare della chiesa della Madonna del Soccorso presso la città, la statua in legno del San Sebastiano compiuta l'anno dopo (fig. 2).

Il documento che la riguarda è riprodotto dal Leosini (p. 186) secondo il trasunto fatto dall'Agnifili sull'istrumento del notaio Nembrotto di Lucoli del dicembre del 1478.

« Promissio conficiendi imaginem S. Sebastiani Sanctae Mariae de Succursu d'Aquila. Const. Magister Silvester Iacobi de Sulmona civis aquilanus promisit laborare imaginem Sancti Sebastiani ad similitudinem⁴ cum tabernaculo portis et suis historiis pro pretio ducatorum quinquaginta solvendorum decem ab Abate dicti Monasterii et quadraginta a Dominico Antonio Caprini d'Ariscula. »

Il nome del committente e l'anno sono anche sulla scritta della base:

HOC OPUS FECIT FIERI DOMINICUS
ANTONII DE [CAPRINIS] DE AQUILA. 1478

¹ In Roma l'uso venne soprattutto dalla necessità, fra sì gran numero di monumenti che sorgevano, di non copiare sempre gli stessi modelli e di apparire, se non essere, creatori di nuove forme.

² Ciò è indirettamente dimostrato dai successivi pagamenti che fece Silvestro del residuo della somma pattuita con Giovanni Lancillotto, i quali pagamenti avvennero in altre 5 rate, una nel 1477, due nel '78 e le ultime nel '79.

³ La riproduco perchè riportata dal Ciacconio e anche dal Leosini con qualche errore:

QUATTUOR ET DENOS QUATER EGIT EPISCOPUS ANNOS
CARDINEUMQUE DECEM GESSIT AMICUS ONUS
PAUPERIBUS LARGUS PRUDENS CANONUMQUE PROFUNDUS
INTERPRES PATRIE PROGENIECQUE DECUS
DIVICIIS TEMPLUM HOC ORNAVIT ET EDIBUS EDES
MENTE DEUM PETIT HUNC TENENT OSSA LOCUM
OPUS SILVESTRI AQUILANI MCCCCLXXX

⁴ Qui abbiamo certo una lacuna dovuta alla solita negligenza dell'Agnifili. Manca, cioè, l'indicazione del santo che doveva servire da modello.

Non è un caso isolato il vedere il committente

La bella statua è stata da tutti recentemente ammirata alla Mostra d'arte di Chieti.

Il giovane, che ha così spesso tentato gli artisti alla bravura d'un bel nudo, qui mostra, nel petto un po' patito, negli omeri scarni, nella bocca semiaperta e il naso profilato, nel lieve abbandono del corpo verso il tronco d'albero cui è legato per i polsi, di sentire



Fig. 6 — Silvestro dell'Aquila: Particolare del monumento suddetto

il martirio, benchè lo sguardo già rassereni in una visione dell'alto e le abbondanti ciocche bionde gli circondino il capo dell'aureola del santo.

che nell'affidare all'artista un lavoro gl'indichi anche l'opera preesistente su cui debba modellarsi. Nel committente abruzzese questa prescrizione è, anzi, frequente.

Abbiamo già visto che Silvestro dovè condurre il suo primo lavoro, il tabernacolo di Tornimparte, secondo un rilievo ch'era a Porta Paganica. E parecchi altri esempi si potrebbero citare. Lo stesso San Sebastiano di Silvestro doveva a sua volta essere l'esemplare di un San Sebastiano eseguito nel 1517 da un altro abruzzese, molto in fama ai suoi tempi, da Saturnino Gatti. Il Leosini (op. cit., pag. 32) ne rife-

risce così la notizia dai documenti: « Mastro Saturnino Gatti di S. Vittorino fece ai 21 marzo 1517 alla Congregazione di San Sebastiano un San Sebastiano di legname di sette palmi, di quella similitudine che è quello della Madonna del Soccorso con due angeli pure di legname, ecc. ». Ora il San Sebastiano del Gatti esiste tuttora nella chiesa aquilana di San Benedetto, ed è assolutamente disforme dal suo prototipo, da quello dell'Ariscola. Prova questa di quanto largamente era poi inteso dall'artista l'obbligo di seguire un modello.

Si pensi al peruginesco San Sebastiano attribuito al Marini nella chiesa della Minerva a Roma e a quello della sagrestia di Santa Cecilia nella stessa città e si avranno gli estremi nel cui mezzo collocare il San Sebastiano dell'Ariscola: nè robusto, nè delicato, ma sano, nè ribelle, nè indifferente al martirio, ma paziente. La forma corrispose, così, al temperato sentimento; e l'opera riuscì originale.

* * *

Un'altra statua in legno di Silvestro rappresentante la Madonna col Bambino è nella chiesa di Ancarano, paesello della provincia di Teramo. Gli autori del Cicerone ¹ la dicono



Fig. 7 — Silvestro dell'Aquila: Particolare del monumento suddetto

del 1489, attenendosi forse al Pansa che ne pubblica il documento con quella data; ² ma la data che io leggo nell'istrumento del notaio Bernardino di Rascino è il 9 settembre del 1490. E leggo un po' diversamente dal Pansa anche il testo. Trascrivo, perciò, direttamente dalla carta aquilana quel brano che interessa. ³

« Silvester Iacobi de Sulmona » promette, per la somma di 54 ducati, « Sir Pieris Paulo et Sir Micutio tamquam hominibus mandatis pro universitate de anchara... facere instruere

¹ Ottava edizione tedesca, pag. 473.

² Op. cit., doc. c., pag. 21-22.

³ Arch. di Aquila. Not. Bernardino di Rascino, 1490, c. 95 v.

ac formare quandam ymaginem in formam gloriose virginis Marie contenente filium suum in genibus de lignamine ac cum omnibus expensis concurrentibus ad dictam imaginem suis sumptibus videlicet fornita de oro et azzurro que imago sit et esse debeat ad similitudinem ymaginis fct per mag^m Johem blasutij in castro Civitelle, etc. ».

La vergine di Ancarano ha perduto oggi tutto il suo significato: il Bambino, ch'essa già adorava disteso sulle sue ginocchia, nella brutta sostituzione moderna si è distaccato dal suo sguardo amoroso, ha preso altra positura, disfacciando il gruppo.

* * *

Lo stesso sentimento, espresso allo stesso modo, può vedersi nella Madonna in terracotta che è nella chiesa di San Bernardino, al presente in una nicchia dell'altare della terza cappella a destra (fig. 3).

Anche qui la Vergine, seduta su quello scranno così frequente nelle Madonne fioren-



Fig. 8 — Silvestro dell'Aquila: Lunetta con la Madonna e il Bambino Aquila, San Marciano, porta laterale

tine del quattrocento e costante nelle Madonne dell'Ariscola, adora a mani giunte il nato che le riposa in grembo e verso cui, appena china, sfiora un mesto sorriso.

La statua è poco visibile nell'oscura cappella, nella nicchia chiusa da vetro, nel petto tutto ricoperto da coralli, ed ha sofferto molte ingiurie coll'aggiunta della corona, delle stelle sul manto, col rifacimento del Bambino: solo il viso, finemente colorato, ne resta intatto.

Che questa sia opera di Silvestro ne abbiamo la prova nei transunti, benchè negligenti, dell'Agnifili. « La figura di terra cotta della SS. V. M. madre di Gesù Cristo che sta al presente nella sacrestia di San Bernardino la fece Monsignor Silvestro di Sulmona della Torre Cittadino Aquilano ad istantia di Madonna Vannuccia moglie et herede delli Venga della Genga per ducati 60 », che furono pagati in tre volte: il 6 novembre 1494, 15 aprile 1499 e 20 settembre 1500. La data dell'esecuzione del lavoro è quindi probabilmente il 1494.

* * *

Nella stessa chiesa di San Bernardino è il monumento che ha consacrato la fama dell'artista, il mausoleo pel corpo del santo Senese che lasciò la vita in Aquila (fig. 4). Esso s'innalza a forma quadrata in due ordini, ciascuno dei quali è diviso da pilastri binati che racchiudono semplici lastre di pietra aquilana nelle fiancate e nicchie con santi nelle due faccie; poggia su alto zoccolo, ed è coronato da calotta sferica.

L'attribuzione a Silvestro è consegnata non solo nella tradizione più remota, ma anche nel testamento che Iacopo di Notar Nanni, il committente del mausoleo, fa nel 1500, dove,

fra le diverse munificenze, lascia a San Bernardino « il lavoro per mano di Maestro Silvestro perchè sia terminato a spese degli eredi ». ¹

Eppure della « mano di Maestro Silvestro » non c'è quasi traccia.

La collaborazione è a prima vista evidente nel rilievo centrale colla Vergine tra San Giovanni da Capestrano e il donatore presentato a San Bernardino. Le proporzioni più allungate, il tipo severo e un po' duro della Madonna, le pieghe dei panni più geometriche, più a piombo e meno abbondanti rivelano uno spirito ben diverso da quello dell'artista noto.

E la collaborazione si è estesa, meglio celandosi, nelle altre parti.

Il coronamento (coll'Eterno benedicente da un lato e la Pietà dall'altro) è, forse, se non m'inganna il ricordo del Deposito di San Celestino a Collemaggio, di scalpello lombardo. Anche fra le otto statuette delle nicchie, a bene guardarle, possono notarsi divergenze. Quelle dell'ordine inferiore (San Pietro e San Paolo, San Francesco e Sant'Antonio da Padova) sembrano un poco più maschie, coi panni dalle pieghe più fitte e più addentrate; nelle superiori, invece, (San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, San Sebastiano e Santa Caterina) vi è più delicatezza di membra, più compostezza di vesti, più grazia di sentimento. Ma tutte e otto restano alla dipendenza di un artista, si direbbe un lombardo che operi su disegno di Silvestro.

Un grave dubbio può pure sorgere sulla paternità della ornamentazione.

Silvestro, che ha una decorazione così timida nel monumento Agnifili, così scarsa, come tra poco vedremo, nel monumento Camponeschi e nella lunetta di San Marciano, diventerebbe ad un tratto qui, dove le candelieri dei pilastri e le cornucopia e le volute dei fregi staccano fortemente dal piano e riempiono tutto lo spazio, quasi un cinquecentista.

E già la tradizione, raccolta anche dal Cicognara, ² mentre assegnava la parte scultoria a Silvestro dava l'ornamentale ad un suo discepolo, criticamente del tutto ignoto, a Salvato. Ma non ostante così largo impiego di aiuti, l'opera resta giustamente sotto il nome dello scultore aquilano. Fu egli, difatti, che ne ebbe la commissione dal munifico mercante e che ne dovè, quindi, concepire l'insieme, guardando, come già aveva fatto per la prima sua opera nota, il monumento Agnifili, a monumenti romani.

Il lavoro durò per lo meno cinque anni. Nel 1500 l'abbiamo visto accennato nel testamento del donatore; nel 1505 fu terminato e dedicato, come suona una delle iscrizioni della base. ³

Da quando si paragonò nella « laus operis » ⁴ (altra iscrizione della base) alle opere di Fidìa, di Prassitele e di Scopas ad oggi il monumento è ritenuto il massimo degli Abruzzi. Circa un decennio dopo (1517) Girolamo da Vicenza nel fare il Deposito di San Celestino non trovò di meglio che di ispirarsi ad esso.

Ci voleva l'età del barocco per deturparlo con due enormi angeli distesi sulla volta, non ancora tolti da un bene inteso restauro.

Il Deposito di San Bernardino fu forse l'ultima e non compiuta fatica di Silvestro. Il non scorgere là impronta del suo scalpello e il non trovarlo più nominato dal 1500 in poi fanno ritenere con verosimiglianza avvenuta la sua morte poco dopo il 1500.

¹ LEOSINI, op. cit., pag. 202. Riassunto da uno dei manoscritti dell'Antinori.

² *Storia della Scultura*, f. II, lib. 4, cap. 7.

³ Iacobus notrii Nannis civis aquilanus | fide et integritate egregia mercator | pro sua pietate et religione singulari hoc | opus divo Bernardino sua impensa faciendum | ornandumque curavit anno a natali Dni | M. D. V. Divo Ber. | Haec tibi dive pater posuit monumenta Iacobus | hoc tibi de pario marmore struxit opus | sacratum corpus raro decoravit honore | qualem vix aetas viderat ulla prior | ornavit

variis signis varioque labore | docta marus qualem reddere nulla queat | haec pietas haec vera fides munera caelum | haec prestant animis mitibus elysium.

⁴ Quis non Phidiae putet haec miracula dextrae | quis veterum has artes quis neget esse manus | quis non Praxitelis raros putet esse labores | quisve Scopae docilem denegat esse manum | quis non Thimotei quis non Bryaxidis artes | vel quis divinae non putet artis opus | mollius haud usquam spirant simulacra p. orbem | nulla alibi vivit mollius effigies.

* * *

Poche altre opere possono aggiungersi all'elenco, già breve, di queste documentate, ma quelle poche sono tra le migliori.

Tale, per primo, il monumento Camponeschi che segna il fiore dell'arte di Silvestro (fig. 5). Esso ha la stessa costruzione del monumento Agnifili: il sarcofago è, cioè, in una nicchia ad arco e fiancheggiato da pilastri con statuette di santi.

Il monumento doveva servire per la madre e la figlia, e questa giace nel sonno sotto



Fig. 9 — Silvestro dell'Aquila: Madonna col Bambino
Aquila, Chiesa di Collemaggio

il sarcofago materno, e il suo piccolo sarcofago, col coperchio a scaglie come quello dell'Agnifili, è nel mezzo della base.

L'urna a zampe leonine riposa su uno zoccolo alle cui estremità siedono due puttini, appoggiati allo scudo collo stemma Montorio e nel cui mezzo corre su tre righe, la dedica:

BEATRICI CAMPONISCAE INFANTI DULCIS. QUAE VIXIT MENS XV MARIA
PEREYRA NORONIAQ MATER E CLARISSIMA HISPANOR REGÜ STIRPE TÄ
M Q PATERNO GËNRE ORTA PE. LALLI CAMPONISCI MONT COMITIS CO-
NIUNX FILIAE SUAE UNICAE BENEMERËTI ET SIBI VIVENS PO.

Presto si esaltò la bellezza del deposito.

In una cronaca inedita,¹ quasi coeva, è detto essere opinione che « ne in Abruzzo ne

¹ Rinvenuta dal BALZANO, *Silvestro Ariscola e Silvestro di Giacomo da Sulmona*, in *Riv. Abruzzese*, an. XVIII, fasc. VIII.

fora non cesta il simile deposito ». E se ne dà anche a prova il fatto che spesso i putti ai lati del sarcofago sono per mesi tolti via « sicomo li frati ne deano conpiacere ad qualche bon maestro tanto stanno ben fatti et bene compassati ».

E difatti si vede lo zoccolo rotto appunto presso i fanciulli e gli stemmi per i ripetuti distacchi spezzati in più punti.

La data del monumento è all'incirca il 1496 sotto il qual anno lo storico Rizi¹ pubblicò l'istrumento che nominava un sovrintendente al lavoro.

Da tutti gli storici locali è attribuito a Silvestro Aquilano; dal Faraglia, senza alcuna ragione, ad Andrea dell'Aquila.² Andrea è presto escluso dalla paternità, essendo notoriamente discepolo di Donatello, della cui arte qui non è traccia.

Ma della giustezza dell'attribuzione a Silvestro se ne può essere certi, oltre che dai continui richiami al monumento Agnifili, dal panneggio di alcune figure così simili a quello della Madonna di Ancarano, dai tipi delle due sante che rispondono alle due Madonne certe di lui, e anche dal San Giovanni Battista che sembra il modello del San Giovanni Battista nel mausoleo del San Bernardino.

Del resto qui si trovano anche più accentuati quei caratteri d'opposizione già notati nelle precedenti opere.

Chè se, da una parte, si mostrano più numerosi gli elementi romani (quel sarcofago è così frequente alla bottega del Bregno), più spiccati, dall'altra, divengono i fiorentini specialmente nelle figure muliebri.

Si guardi la Maddalena che sembra adunare in sè maggior bellezza delle altre.

La sobria decorazione (tutto l'interno della nicchia è a lisce lastre di rosso aquilano) non distrae dal contemplare l'eleganza che è in quelle libere movenze dei panni, in quell'atteggiamento e in ogni altro accenno della persona. Non pare quasi di vedere un'anima di Desiderio nelle membra di Benedetto da Maiano? E non è tutta fiorentina quella dolce pace sepolcrale espressa nel volto della defunta? (fig. 6) Ma il più immediato riscontro è nei putti che occupano il posto dei loro compagni nella tomba del Cardinale di Portogallo del Rossellino (fig. 7).

Nel 1432 un solenne monumento ancora trecentesco racchiuse in San Giuseppe le ceneri di tre Camponeschi.

Appena un mezzo secolo dopo, questo, per la stessa famiglia, in San Bernardino, mostrava quanto cammino anche in Abruzzo aveva fatto l'arte.

* * *

Una delle figure del monumento Camponeschi par di rivedere nella Madonna che è dentro la lunetta sulla porta di fianco della chiesa solitaria di San Marciano (fig. 8).

Seduta sul solito scanno, volta di tre quarti a destra, tiene ritto sulle sue ginocchia il Bambino e lo indica colla destra. Ha la fronte completamente scoperta, il manto che scende dal capo formando viluppo sulle spalle e pieghe irregolari sul seno e sulle ginocchia, la tunica che si spiana al petto sotto cui è stretta da cintura, che aderisce all'avambraccio e quindi si apre agli sbuffi della camicia. Il Bambino ha grosso cranio, riccioli abbondanti sotto le orecchie, carni grassocce.

Nel campo della lunetta non sono che due testine alate di cherubini.

Muti i documenti e muti gli scrittori per questo bel rilievo,³ nulla soccorre per la determinazione del tempo in cui fu fatto.

¹ LEOSINI, op. cit., pag. 215.

² *Arch. stor. nap.*, VIII, pag. 278, nota.

³ Solo il Leosini nota (pag. 75): « O Silvestro Aquila-

lano, o qualche suo sconosciuto discepolo avrà in questa pietra operata l'arte sua ».

* * *

Due altre Madonne policrome, l'una in terracotta a Collemaggio (fig. 9), l'altra in legno nella chiesa di *Mater Domini* a Chieti (fig. 10), non esito ad attribuire all'Ariscola.

Contro l'assegnazione di quella di Collemaggio starebbe il racconto dell'Aquilano Ciurci, secondo il quale la Vergine fu eretta il 1507 « con la spesa di 150 scudi per mano di famoso artefice forestiero che non senza divina disposizione si ritrovò nella città ». ¹ È chiaro che, se esatta la notizia (notisi che il Ciurci è del seicento), quel « famoso artefice forestiero » e l'anno escludono assolutamente Silvestro che aveva riempito Aquila delle sue opere e del suo valore.

Eppure la Madonna di Collemaggio è singolarmente affine all'altra di Chieti ed ambedue a quella di San Bernardino e di Ancarano.

La Vergine di Chieti, raro esempio, per finezza e conservazione, di policromia quattrocentesca, è la più religiosa delle quattro: le sue mani si avvicinano per la preghiera senza toccarsi, il suo capo e il suo busto sono eretti, il suo labbro non muove il primo accento del sorriso. Essa adora il nato che aveva in grembo come potrebbe adorarlo in un presepio. ²

Ma le altre, se sono un poco più materne, non hanno forme dissimili: soprattutto caratteristico è il taglio del collo, turgido, slargato all'attaccatura.

* * *

Delle relazioni via via notate tra l'arte di Silvestro e l'arte fiorentina in genere si potrebbe crescere di parecchio il numero; e si verrebbe allora a notare che le più cadono tra l'arte di Silvestro e quella di Rossellino in ispecie.

La tomba del Cardinale di Portogallo a San Miniato ha dato più di un elemento decorativo alle tombe Agnifili e Camponeschi; un rilievo del Rossellino al Kaiser Friedrich Museum ³ può ben porsi a riscontro della lunetta di San Marciano.

Ma l'imitazione del Rossellino, abbiamo visto, non è esclusiva. Con essa è accennata quella di Desiderio (e si capisce, date le relazioni tra i due), e ad essa si congiunge, talora preponderando, l'altra di Benedetto da Maiano. Dove quest'ultima mi pare più evidente è nelle statue delle Madonne. Si veda, per esempio, la Madonna di Chieti a lato di quella di Benedetto da Maiano nel Kaiser Friedrich Museum. ⁴



Fig. 10 — Silvestro dell'Aquila: Madonna
Chieti, *Mater Domini*

¹ LEOSINI, op. cit., pag. 230.

³ BODE, *Denkmäler d. Skulpt. Toscanas*, Taf. 328.

² Il Bambino dicono che sia ancora presso un privato a Chieti.

⁴ BODE, op. cit., Taf. 351.

Insomma in Silvestro influisce, per mezzo dei suoi maggiori rappresentanti, la generazione artistica post-donatelliana.

Dagli esemplari fiorentini egli si distacca principalmente nella misura e nel senso della decorazione, in lui sempre scarsa e poco pittorica.

Silvestro, infatti, ha più qualità scultorie. Ciò lo dimostra, oltre il discreto numero di statue a tutto tondo, la sua speciale costruzione di monumento funebre, compromesso tra il tipo fiorentino e il tipo romano, dove nelle nicchie dei pilastri poteva collocare statue a suo talento.

Pensando anche a Nicola da Guardiagrele che si fermò nell'imitazione del Ghiberti della prima maniera, la maniera scultoria, viene spontanea la domanda se tale preferenza a scolpire, che riusciva a vincere l'indirizzo talora opposto della scuola, fosse di indole più che personale, di razza.

Si sarebbe, così, trovato l'elemento paesano della loro arte.

E in Silvestro, fiorentino di adozione, avrebbe pure germogliato una virtù del luogo.

GIACOMO DE-NICOLA.

ELIA GAGGINI DA BISSONE



A famiglia degli scultori Bissonesi, detta dei Gaggini, è nota quale apportatrice dell'arte lombarda nei secoli XV e XVI, non solamente nella Sicilia, ma anche in Liguria, e, più particolarmente, a Genova dove parecchi dei suoi membri vissero a lungo.

I più noti fra questi artefici e maggiormente studiati dagli storici dell'arte antichi e moderni quali l'Alizeri,¹ il P. Spotorno,² il Cervetto³ ed il Suida⁴ sono:

Giovanni, Pace e Domenico Gaggini.

Di *Elia* poco si è detto, sebbene non manchino documenti e monumenti che lo riguardano, e ci si è limitati a ricordarlo appena quale aiuto di suo zio Domenico.

Resta da far risorgere dalle tenebre questa figura d'artista che, se non giunse alla perfezione cui giunsero i suoi consanguinei, ebbe però alcuna delle loro qualità, e

lasciò in diverse città d'Italia ricordi non dispregevoli dell'arte sua.

Da alcuni documenti dell'Archivio di Stato di Genova⁵ si sa che il capostipite di questi Bissonesi fu Beltrame, da cui discesero Pietro, forse non scultore, Giovanni e Pace.

Figlio di Pietro fu Domenico, il maggiore per fama, e nipote di questi fu Elia.

* * *

La prima notizia di lui si ha in un documento del 1441, in cui è detto autore delle sculture della *loggia comunale di Udine*, insieme con Martino da Lugano e altri lombardi.

Sette anni dopo, si trova in Genova dove, stabilitosi definitivamente, abita nel 1448 con Domenico suo zio, una casa presso al Molo Vecchio, e lavora con esso nella stessa bottega sul ponte Cattaneo presso San Torpete.

In questo stesso anno i due artefici dan principio alla facciata della cappella di San Giovanni Battista nella cattedrale di Genova, ed in questa Elia deve aver lavorato almeno fino al 1457, stante che in questo tempo un documento di Lazaro Raggio notaio, lo dichiara aiuto e fattore dello zio Domenico, che si trova in Sicilia, e lo chiama, per la prima volta col cognome Gaggini.

¹ ALIZERI, *Cenno sulla scultura in Genova*. Frammento d'un opuscolo inedito scritto nel 1837 nell'*Espero* (Genova, 1843-54).

² *Matricula artis pictoriae et sculloriae urbis Januae*. Pubblicato dal P. SPOTORNO nel *Giornale Ligustico*, anno I, pag. 268, sul testo esistente nella Biblioteca

Civica Beriana.

³ L. A. CERVETTO, *I Gaggini da Bissone e le loro opere in Genova e altrove*. Genova, 1904.

⁴ W. SUIDA, *Genua*.

⁵ Pubblicati dal CERVETTO, op. cit.

Nel '64 i lavori durano ancora, e deve Elia sostenerli, per certo, incarichi e responsabilità, poichè lo zio si allontana da Genova e conduce poi quivi, da Carrara, 5 *giovanetti come aiuti pei lavori della cappella*.

Nel 1472 Elia eseguisce alcune colonne da spedire a Siviglia; nel '78, finalmente, deve la cappella di San Giovanni esser terminata, perchè in quest'anno vengon pagate a Domenico dalle 800 alle 1000 lire nostrane dai committenti Gaspare Cattaneo e Baldassare Vivaldi.

Dal '78 all' '83 i documenti significativi mancano, se se ne eccettui uno che ci mostra nell' '80 Elia educatore nell'arte del giovinetto Giacomo Gaggini da Bissone, figlio di Corrado maestro d'Antelamo, dal che risulta che Elia lavorava ancora a Genova e ivi teneva scuola.

Dopo l' '83 lo troviamo occupato a Perugia a costruire, con altri artisti, le *loggie del Mercato*.

Da ultimo sappiamo che, verso la fine del XV secolo, cioè nel 1491, lavorò nel duomo di Città di Castello alla porta ed al campanile, e che, nella chiesa di Santa Maria di Castello a Genova, scolpì un altare ora distrutto. Non si conosce, però, la data di questo suo lavoro.

Nessuno degli storici si è dato la pena di rintracciare l'opera di Elia e di sottoporla a tale esame stilistico che ne risultino chiari i caratteri principali.

Il Cervetto¹ ha soltanto per Elia queste parole:

«Sebbene non ci sia dato precisare quali siano i lavori da lui eseguiti sul prospetto della cappella di San Giovanni Battista, pure non sarebbe fuor di luogo supporre, ad esempio, la sua collaborazione nelle artistiche colonne del prospetto; questo lascia argomentare la commissione d'un buon numero di colonne intagliate da spedirsi a Siviglia che, nel 1472, gli affidava un Ferrando Morello».²

* * *

La *cappella di San Giovanni Battista* nella chiesa di San Lorenzo a Genova è l'opera in cui, più facilmente, possiamo rintracciare la mano d'Elia. La minuta descrizione sembrandoci superflua come di cosa assai conosciuta (figg. 1 e 2), ci limiteremo ad osservare come, in quest'opera, spicchino nettamente due mani d'artisti diversi, cosa assai difficile ad esser notata stante l'altezza cui son posti i rilievi e le figure a tutto tondo, l'oscurità della chiesa e la quasi impossibilità d'uno studio su fotografie di dettagli. Solamente dopo lunga osservazione e col mezzo di buone lenti, si riesce a distinguer chiaramente che le statue poste sulla sommità dei timpani e rappresentanti San Lorenzo, San Giorgio, San Siro, San Sebastiano e San Giovanni Battista nel mezzo, patroni tutti di Genova, sono assai rozze, hanno il panneggio tormentato ed a pieghe parallele a forma di S molto incavate. Altrettanto si può dire delle statue poste alla sommità dei pilastrini fra un timpano e l'altro, raffiguranti le virtù. I rilievi nei tondi sotto le statue figurano fatti della vita dei suddetti santi e le figurette sotto i cinque archi polilobi son quelle dei dottori della chiesa, fra cui spicca il *Battesimo di Cristo*. Tutta questa parte superiore della facciata presenta caratteri di tale rozzezza, che non è possibile attribuirli alla mano di Domenico Gaggini sempre fine e delicata.

La parte inferiore è quella in cui possiamo meglio discernere le due tecniche diverse di cui si è parlato.

Nei larghi pilastri che fiancheggian l'arco centrale, incorniciate da un fregio a volute ornamentali, inframezzate da putti dello stile di Domenico, si vedono i quattro rilievi principali.

I due superiori, la *Predicazione del Battista* e il *Battesimo di Cristo*, paragonati con gli inferiori, cioè la *Nascita di San Giovanni* e la *Decollazione*, sono, senza dubbio, assai inferiori per composizione, disposizione delle figure e finitezza.

¹ Op. cit., pag. 52.

² *Ibidem*.

Nei due superiori si nota la ricerca del paesaggio, trattato però rozzamente, dalle roccie tagliate a faccie geometriche, come di rombi, dagli alberi che, su ambedue, si ripetono identici, toccanti la cornice del quadro e stilizzati in modo da sembrar composti di pallottole. In ambedue il Battista occupa un posto eminente a sinistra, mentre poche altre figure



Fig. 1 — Cappella di San Giovanni Battista. Genova, San Lorenzo - (Fot. Noak, Genova)

raggruppate e accolate per terra, d'effetto tutt'altro che decorativo, gli stanno innanzi, quasi in atto di nascondere le proprie gambe. Le figurine però sono curate con un certo amore dal maestro ancora primitivo, che studia l'individuo, non sapendo concepire le folle armonicamente disposte, e che veste ancora d'una rozza *camicia* di pelo il suo Giovanni Battista. Una voluta ricerca del nudo si scorge nel rilievo di destra, in cui il Cristo inginocchiato ha forme grosse e carnose, ed un penitente, da un lato, si toglie le vesti con senso volutamente realistico.

L'insieme del rilievo appare troppo stretto nella propria cornice, come per tendenza delle figure ad espandersi, tendenza che ritroviamo anche, e molto accentuata, in alcuna delle statue di Santi che adornano le nicchiette delle lesene, le quali, quasi tutte, non giustamente proporzionate, sebbene eleganti nel panneggio e nell'atteggiamento, hanno il capo piccolo e fine, ma le gambe troppo corte e sembrano poste come per forza nell'incavo, volte, come sono, di tre quarti o di profilo, e con le braccia incrociate sul petto perchè non occupino posto.

La tecnica di questo maestro, nei rilievi, è a stiacciato.

I riquadri inferiori, invece, presentano un insieme più armonico, e raffigurano ambedue lo spaccato d'una costruzione del Rinascimento ancora un po' goticizzante, cosa propria dell'arte lombarda dei Gaggini. Vi si nota un agglomerarsi di piccole figure tutte nette, tagliate come nel metallo e moventisi con vivacità intorno al letto di Sant'Elisabetta o alla tavola d'Erode, scolpite da mano provetta e padrona delle scene che rivaleggiano con la pittura.

Notevole in queste figurette è la proporzione, la fine modellatura delle membra e la slanciata eleganza. Ma la caratteristica più forte è quella degli abbigliamenti che son costumi del tempo, ritratti scrupolosamente e leggermente stilizzati.

Anche la ricerca dei piccoli dettagli e della scenetta di genere spunta in questi rilievi come, ad esempio, quella del canino naturalmente accovacciato presso il letto di Santa Elisabetta.

Le pieghe dei panneggi son profonde, e i rilievi tendono piuttosto al tutto tondo. Vi si riconosce l'arte elegante di chi fece i putti delle mensole e i girari finissimi della cornice.

Quanto all'*Annunciazione* rappresentata nei due tondi dei pennacchi, è chiaro che essa è di mano del maestro più grossolano, autore dei due riquadri superiori, le cui figure, come questa, sono condotte a stiacciato, le cui teste son tonde e grosse, e le cui ali hanno una forma del tutto caratteristica e fantastica.

La parte decorativa delle colonne, delle basi di queste e della balaustra marmorea, di meravigliosa finezza, non sono suscettibili d'esser attribuite con sicurezza ad un maestro più che ad un altro.

Il disegno di esse, deliziosamente fine ed elegante, buttato giù con mano sicura, si deve per certo all'ideatore di tutta l'opera, il quale, come è naturale, ne avrà affidata l'esecuzione ad aiuti: forse ai cinque giovinetti carraresi ricordati nel documento su citato.

Quale dei due maestri che abbiamo dimostrati ben distinti è Elia Gaggini?

La risposta vien da sè: Il monumento fu allogato e pagato a Domenico, che, quale zio di Elia, doveva aver maggiore età, quindi era più noto e più provetto nell'arte. E non parlando affatto i documenti numerosi di altri aiuti presi da Domenico oltre Elia e i cinque giovinetti apprendisti, ne vien di logica conseguenza che i rilievi più grossolani della cappella, e non attribuibili a Domenico, siano di Elia. Essi dunque posson servire di punto sicuro di partenza per la nostra ricostruzione.

Non è degna di esser presa sul serio l'opinione recentissima di Fritz Burger e di Wilhelm Rolfs che voglion collaboratore di Domenico, Francesco Laurana, il quale, del resto non si riconosce in parte alcuna, e cioè non si dimostra in alcun tratto coi caratteri supposti suoi propri nell'arco di Castelnovo a Napoli, nè con quelli dimostrati in seguito.¹

* * *

Dato questo punto sicuro, esaminiamo quella che dovrebbe essere la prima opera nota di Elia, cioè la loggia di Udine con le sue sculture quali, fino ad oggi, ci sono state conservate.

¹ FRITZ BURGER, *Francesco Laurana*, Strasbourg, 1907, pag. 31; WILHELM ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, 1907.



Fig. 2 — Domenico e Elia Gaggini: Parte del frontispizio della cappella di San Giovanni Battista Genova, San Lorenzo - (Fotografia Alinari)

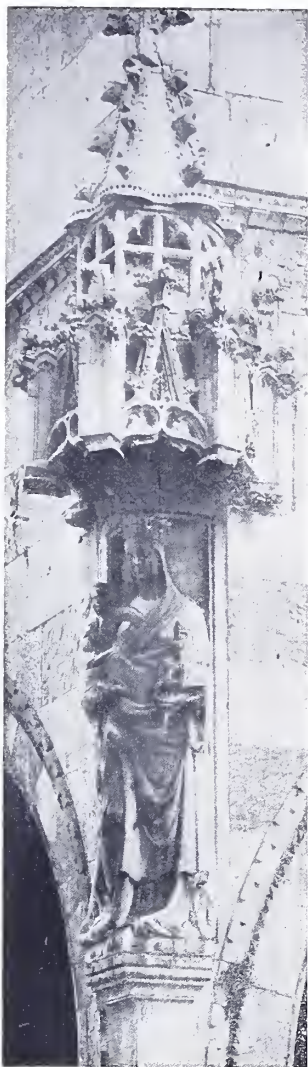


Fig. 3 — Statua all'angolo della loggia, Udine, Pal. del Comune - (Fot. Alinari)

Il documento dice chiaramente che nel 1441 Elia lavorò alle sculture della loggia insieme con Lorenzo di Martino da Lugano ed altri artisti lombardi.

Ma, secondo la tradizione, il palazzo del Comune, di cui fa parte la loggia, fu eretto nel 1457 e completamente distrutto da un incendio nel 1876. L'architetto Scala, nel 1879, per pubblica sottoscrizione, lo edificò esattamente identico e con la medesima varietà di marmi. Però una delle due statue marmoree coi loro baldacchini, rimasta agli angoli della loggia, risale per certo al XV secolo, pur non mostrando alcuno dei caratteri dell'arte dei Gaggini e pur avendo subito alcuni restauri.

Il baldacchino sovrastante, d'un gotico arricciato e sopraccarico, fa pensare a quello che si trova a Venezia sulla tomba del beato Pacifico Bon nella chiesa dei Frari e a quello sulla tomba di Agnese ed Orsola Venier a San Giovanni e Paolo, lasciando scorgere perciò la origine veneta (fig. 3).

Non altrettanto si può dire della pesante Madonna ritta, col bimbo sul braccio destro e il modellino della città di Udine nella sinistra, vestita di stoffa pesante, dai grossi lineamenti contadineschi, dalle spalle larghe e dal volto incorniciato da un pesante panno sormontato da corona gigliata. Tutti questi caratteri, che si vorrebbero ritrovare nell'arte di Bartolomeo Bon, si riscontrano, molto più simili, nella grossa Madonna di Orsammichele a Firenze, opera di Niccolò Lamberti di Arezzo. Colpisce pure in queste due opere anche l'affinità della tecnica.

Questa affinità, forse fortuita, può però testimoniare di un influsso fortissimo toscano sull'arte veneta, e può allontanare sempre maggiormente la Vergine di Udine dall'arte dei Gaggini.

Data la chiarezza con cui parla il documento, si potrebbe ammettere o un errore nella data tradizionale, il che è probabilissimo, o che la loggia fosse costruita prima del palazzo.

Del resto, se Elia lavorò ivi nel 1441, egli doveva esser allora giovanissimo, cosicchè è probabile che gli altri artefici lombardi, ricordati nel documento, eseguissero altre statue non rimasteci, mentre Elia, decoratore anche per qualità ataviche, facesse o i baldacchini, o altre parti e sculture della loggia non giunte fino a noi. La sua qualità di architetto risalta dal documento del 1483 che lo dice costruttore delle *loggie del Mercato a Perugia*, loggie ai nostri tempi completamente scomparse.

* * *

I documenti dell'Archivio di Genova, a questo punto, fanno difetto riguardo a Elia, sicchè lo si potrebbe credere morto, se non venissero in aiuto quelli dell'Archivio di Stato in Roma e, precisamente, il registro camerale di Città di Castello, il quale nota come nel 1491 venisse pagato come *morator et architector*¹ per la costruzione della porta e del campanile del duomo un certo Elia di Bartolomeo da Ponte, che il Cervetto giustamente, come si vedrà, identifica con Elia Gaggini.

Infatti, se anche noi, procedendo a rigore di genealogia, diciamo di non conoscere questo Bartolomeo padre d'Elia, perchè non nominato fra i numerosi figli di Domenico, possiamo

¹ Archivio di Stato, Roma. Registro camerale di Città di Castello, 1576, c. 176 e seg.

ammettere che esso non fosse artista, e quindi non fosse noto a noi in causa dell'arte sua. Ma nessun altro Elia, poi, secondo il Cervetto, che fosse scultore, esistette in quel periodo fra gli artisti lombardi; inoltre *Ponte* è una frazione di Bissone. Da ultimo Elia Gaggini era stato prima del 1491 a Città di Castello dove aveva costruita la rocca pagatagli dalla Camera apostolica;¹ prova questa, che egli fu costruttore più che scultore.

Non restando dubbi possibili sulla identità di Elia da Ponte con Elia Gaggini, si rivolga uno sguardo alle lesene della porta di Città di Castello (figg. 4 e 5),

A prima vista si direbbero di arte barbarica; ma quei tralci di vite intrecciati e seminati di figurine, hanno riscontro nell'arte del xv secolo, ad esempio, in una delle porte del chiostro piccolo della Certosa di Pavia, e più ancora in un portale che, dalla cappella del Crocifisso in Santa Maria di Castello a Genova, mette nella cappella di San Biagio, la cui decorazione consiste appunto in bellissimi tralci di vite, dalle foglie un po' fantastiche e larghe, inframezzate da grappoli pesantucci. Il tutto di effetto assai decorativo.

Nel basamento del pilastro sinistro a Città di Castello è seduta Maria col libro aperto nella sinistra e

il giglio nella destra. È di prospetto; e la sproporzione del corpo gros-

so e materiale con le gambe troppo corte dal ginocchio in giù, è tale che rende perplesso l'osservatore.

È mai possibile che un Gaggini, per quanto ignoto e rozzo, non sapesse costruire la parte inferiore dei corpi, nè lavorare un poco più a tutto tondo che il solito? Altrettanto si dica dell'orribile Arcangelo Michele che sta nella lesena di destra. Con tutto ciò non si può assolutamente negare che nei dettagli vi siano molti punti di affinità tra questi fregi e l'arte di Elia.

Le piccole figure di frati si ritrovano in un'altra opera che studieremo in appresso, e che Elia dovette avere sott'occhio; l'angelo inginocchiato ha la posa invariata degli angeli di tutti i Bissonesi a Genova. I corpicciuoli di bimbi che appaiono, musicanti, fra i tralci, sono caricature sì, ma molto affini, di quelli bellissimi di Domenico Gaggini, e infine la finezza e dolcezza del viso di Maria potrebbe doversi ad Elia.

Senonchè, per quanto ci si sforzi a riconoscere la stessa mano che fece i due rilievi della cappella del



Fig. 4 — Città di Castello, Cattedrale
Lesena di porta - (Fot. Gargioli)

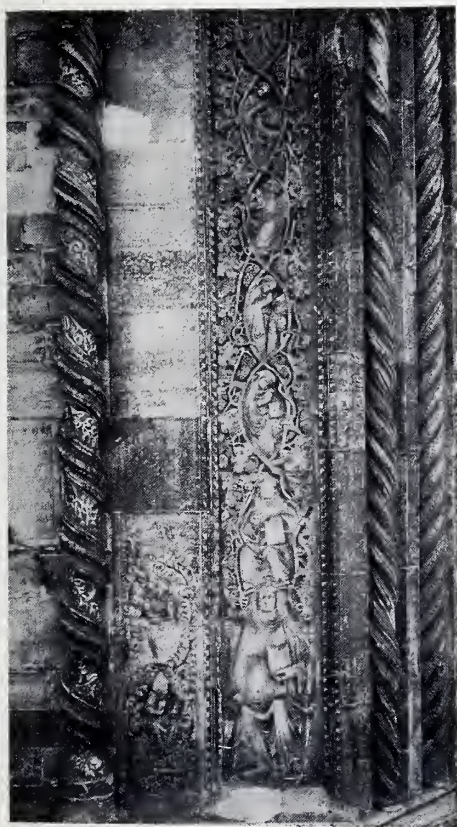


Fig. 5 — Città di Castello, Cattedrale
Lesena di porta - (Fot. Gargioli)

¹ Op. cit.



Fig. 6 — Elia Gaggini: Tabernacolo
Genova, Cappella del Battistero - (Fot. Noak, Genova)

Questa descrizione ci viene in aiuto assai a proposito, perchè ci possiamo, per essa, rappresentare l'altare, sebbene ciò potremmo ugualmente fare pensando a quelli che, nel XV secolo, innalzavano gli artisti lombardi ed in specie i Gaggini, in Sicilia, e così anche alcuni toscani in Toscana stessa. Erano enormi aggruppamenti di colonne, di riquadri con rilievi, di cornici, lesene, nicchie, timpani d'ogni forma e d'ogni genere, che prendevano l'apparenza massiccia d'una parete. La virtuosità degli artefici traspariva non dalla semplicità ed eleganza delle linee, nè dall'armonia del disegno architettonico, ma dalla finitezza dei dettagli più insignificanti e dal maggiore aggruppamento di figure e di ornati nello spazio più ristretto. Ciò almeno, in tesi generale.

Basta ricordare l'altare di Santa Cita a Palermo e quello di Monte San Giuliano, opera di Antonello Gaggini. Ambedue polittici, farraginosi, fastosi e sempre ancora gotici. Ma due altri altari del genere possono aver riscontro assai più forte con quello ora scomparso, e sono *l'altare della Purificazione* e quello di *San Tommaso* nel duomo di Sarzana, opera del toscano Lionardo di Riccomanno, e ciò quando si pensi che questo maestro lavorò nel

duomo di Genova, non ci si riesce quasi, stante il disegno più sicuro e meno difettoso, le vedute più larghe e quattrocentesche, il moto maggiore, l'eleganza dei panneggi e insomma lo *spirito* tutto diverso che aleggia nei rilievi di Genova. Ammettendo quindi anche che il Cervetto giustamente e logicamente identifichi Elia da Ponte col nostro Gaggini, è impossibile ammettere che l'artista, poco tempo dopo aver lavorato a Genova, abbia perduta ogni qualità acquistata a fianco di Domenico e sia diventato pari ad un tagliapietre romanico qualunque.

Elia forse avrà costruito il portale ed il campanile, avrà anche disegnato i fregi delle lesene, poichè una certa aria gagginiana vi si scorge, e le avrà lasciate eseguire da altri.

* * *

L'opera in cui ritroviamo i caratteri di Elia è *l'altare di Santa Maria delle Rose* in Santa Maria di Castello a Genova che, nonostante l'affermazione della sua completa distruzione, fatta dal Cervetto, esiste ancora in frantumi sparsi per la chiesa.

Un cenno descrittivo di esso ci rimane, fortunatamente, negli atti del notaio Antonio Pastorino,¹ scritto da Romerio da Campione scultore, dopo la morte di Elia, in cui accenna come questi vi avesse lavorato *con altri* per commissione dei padri Domenicani.

« L'altare sorgeva in fondo alla chiesa, tutto in marmo, decorato da colonne intagliate, « fregiato da bella cimasa, arricchito di statuine e di graziosi ornati architettonici ».

¹ Archivio governativo di Genova (fogliazzo 31, 1511).

xv secolo nella chiesa stessa di Santa Maria di Castello, in compagnia di Giovanni Gaggini e in qualità di aiuto, secondo i documenti, specie nella costruzione della porta della sagrestia.

Cercando nella chiesa in questione, si trovano, sparsi per le cappelle e nei sott'archi, parecchi frammenti del xv secolo, alcuni dei quali, secondo il Cervetto, erano nella sagrestia fatta adornare dai padri Domenicani per opera di Giovanni Gaggini.

E sia pure. Ma altri ve ne sono dallo storico neppure ricordati e completamente ignorati da tutti.

Non tutti i frammenti son della stessa mano, ma si possono attribuire a *tre artefici* principali diversi, e ad altri minori ancora.

Un *pulpito* esiste nella cappella del Crocifisso, posto assai in alto sopra un muro, quasi una loggia, formata da tre archetti binati con colonnine tortili portanti lo stemma dei Grimaldi, e da un grosso timpano il cui rilievo interno rappresenta la *Vergine col bimbo in piedi* tra quattro domenicani da un lato e due dall'altro, uno dei quali le offre il modellino della chiesa. Sul timpano, foglie rampanti caratteristiche, si accartocciano somiglianti a draghi o serpenti.

Gli abiti delle figure son leggeri, a *pieghe parallele fitte, ondulate*. Le mani enormi, il ventre sporgente, il corpo gettato all'indietro tradiscono l'artefice inesperto nell'anatomia dei corpi.

Della stessa mano sono altri due timpani più piccoli, applicati ai lati del sott'arco tra la chiesa e la cappella del Crocifisso, i cui rilievi rappresentan due padri Domenicani coi loro distintivi del giglio e della spada, probabilmente San Domenico e San Tommaso, sopra uno sfondo di paesaggio assai originale pel modo schematico cui sono trattati i monti e gli alberi. Identiche pure le foglie rampanti e le pieghe dei vestiti.

Questi tre frammenti identici per tecnica appartennero allo stesso monumento, e son d'un artefice completamente estraneo ad Elia Gaggini. Un' *Annunciazione*, posta in un riquadro rettangolare nella cappella di San Tommaso, detta anche di Santa Maria delle Rose, colpisce per la finezza e bellezza dei volti, specie di quello di Maria. Il maestro che la scolpì, pur non avendo le caratteristiche di Elia, dovette essere un Gaggini, riconoscibile dal panneggio elegantissimo, l'atteggiamento sobrio e dolce, i capelli leggeri, ondulati. L'angelo però è un po' più grossolano. Il *tipo* di quest' *Annunciazione* si ritrova quasi identico, ma assai più rozzo, in un portale di Genova, che, per certo, dovette esser fatto dopo e ad imitazione di questo frammento.

Angioli sostenenti uno scudo si trovano anche nella stessa cappella di San Tommaso, di artefice diverso ancora, forse un apprendista, che si direbbe piuttosto un incisore in metallo che uno scultore in marmo, tanto le sue figurine sono taglienti, dure, dalle pieghe parallele ed a ventaglio.



Fig. 7 — Lionardo di Riccomanno: Saizana, Duomo
(Fotografia Alinari)

La mano di Elia si ritrova in un *paliotto d'altare* esistente nella stessa cappella. Rappresenta una grande corona di quercia col monogramma di Cristo, sostenuta da quattro angeli, due inginocchiati e due volanti nell'aria da una parte e dall'altra.

A destra del rilievo centrale, in una nicchia, Abramo vestito all'orientale, col coltello in mano, ed il figlio Isacco alle ginocchia; a sinistra, sempre in nicchia, Mosè con le tavole. Il capo troppo grosso, i visi lunghi con fronte altissima, i profili tutti identici, i capelli a ciocchette, le braccia troppo lunghe e i movimenti sgangherati degli angeli, le solite maniche ad imbuto, tonde e le ali di maniera fantastica tutta speciale, testimoniano in questo paliotto della mano di Elia Gaggini. Qui egli si dimostra ancora gotico, e lombardo come nella cappella di San Giovanni, solamente dà alle sue figure un maggior movimento e un maggior scopo decorativo, lasciandosi forse trascinare dallo spirito cinquecentistico penetrato verso la fine del XV secolo in Genova coi grandi pittori.

Di Elia ancora è il *Tabernacolo* applicato al muro di fondo nella cappella del Battistero e restaurato in tempi moderni, poichè, negli angeli che circondano la cornice, si ritrovano le stesse teste grosse, dalle fronti troppo alte, dai profili identici e dalle ali rialzate in su, caratteristica propria di Elia (fig. 6). Anche le maniche ad imbuto, le braccia a rilievo piatto, le tunichette pesanti e corte, che si ritrovano nel maestro della cappella di San Giovanni, (rilievi superiori) testimoniano chiaramente dell'arte d'Elia. Sopra la cornice è un Eterno Padre benedicente, dalle mani piatte e larghe, dal panneggio a taglio secco.

Un frammento marmoreo di grande importanza per noi è quello che, nella cappella di San Tommaso, circonda, a mo' di cornice, e quasi nell'ombra, un antico dipinto, e che è composto di vari pezzi diversi. Una specie di baldacchino marmoreo è posto su due colonne tortili per ogni lato [formate ognuna di due colonne sovrapposte] sormontate da due statuine. Il baldacchino è composto di archetti polilobi, decorati d'acanto, sormontati da tre timpanetti molto simili per composizione ai due già studiati, con entro scolpito un San Giovanni Battista, (dalla *camicia* di pelo usata sempre da Elia) la Vergine o una santa sulle fiamme e un santo pellegrino con bastone e conchiglia. Il tutto a pieghe taglienti, a rilievo piatto, ma pieno di forza, che si direbbe opera di un cinquecentista in ritardo, e che fa pensare a Leonardo di Riccomanno.

Due tondi nella parete di faccia, ed applicati al muro, rappresentano due apostoli su fondo aureo [restauro] goffi, dalle gambe troppo corte, dalle pieghe pesanti.

* * *

Tutti questi frammenti, completamente dimenticati dal Cervetto, sono, in fascio, attribuiti dal Suida a Giovanni Gaggini.

È noto che la sagrestia di Santa Maria di Castello fu adornata d'opere marmoree uscite dalla bottega di Giovanni Gaggini e di Leonardo di Riccomanno, ma non è detto che tutti i frammenti studiati appartenessero a quella sagrestia. Anzi, dalla forma di alcuni di essi, si può *non ricostruire*, ma immaginare lo smembrato *altare delle Rose* a un dipresso, al che spinge la identità di mani e la somiglianza di forma di alcuni frammenti.

Servendosi come di *guida* dei due altari di Lionardo a Sarzana (figg. 7 e 8), si può pensare che la cornice soprastante il battistero formasse la parte centrale dell'altare, nel mezzo della quale doveva essere un rilievo, cioè la *Vergine delle rose* da cui prendeva il nome.

La lunetta con l'*Eterno Padre benedicente* poteva trovar luogo o sopra la cornice o sopra il coronamento d'un fregio superiore.

Il *paliotto d'altare*, fiancheggiato da due statuine, poteva formare parte del basamento. I timpanetti maggiori in cui son rappresentati i santi Domenicani, insieme con quello ora sovrapposto al pulpito, uguali tutti per dimensione e della stessa mano, potevan sormontare



Fig. 8 — Lionardo di Riccomanno: Altare. Sarzana - (Fotografia Alinari)

archetti d'un primo ordine, e i tre timpani minori (ora sul baldacchino trapezoidale), potevan essere su nicchie o archetti di un second' ordine.

Dai due lati del basamento centrale dovevan trovarsi due rilievi rettangolari di soggetto diverso, uno dei quali, nel caso nostro, troviamo nella graziosa *Annunciazione* di cui sopra.

Ai lati del rilievo centrale alcune statue di dimensione maggiore di poco del vero dovevano esser incassate fra colonne o pilastrini sormontati dai grossi timpani di cui sopra. Una di queste statue potrebbe forse essere la *Santa Caterina* delicatissima che, presentemente, si trova nella chiesa, con iscrizione gotica, con alcune parti restaurate e che il Suida attribuisce a Giovanni Gaggini senza alcun fondamento stilistico, nè documentale. Probabile è un secondo ordine di statue in nicchie sotto timpanetti disposti forse su una linea trapezoidale, caratteristica di Leonardo, rimasta ancora nella presente disposizione dei timpani. I rilievi in tondo e le statuine esaminate già, insieme con altre due piccole Crocifissioni in



Fig. 9 — Elia Gaggini: Natività, Genova, Via degli Orefici, sopraporta
(Fotografia Noak)

due lunette, sparse per la chiesa, potevano finire l'altare e trovar posto in spazi che non ci è dato indicare con certezza.

Ad ogni modo, questa probabile ricostruzione dell'*Altare delle rose* non si allontana dalla descrizione rimastaci, nè dal disegno degli altari di Leonardo di Riccomanno, il quale, sebbene non ricordato dal documento, dovette essere il disegnatore dell'insieme, mentre Elia, avvezzo ad esser aiuto di altri artefici, non fu che uno degli esecutori, e neanche dei più provetti.

L'altare fu probabilmente innalzato nel periodo che passa tra il 1478 e l'83, in cui i documenti riguardanti Elia mancano, cioè dopo la costruzione della cappella di San Giovanni e prima della partenza d'Elia per Perugia, periodo questo in cui sappiamo che egli tenne scuola ed educò *Giacomo* Gaggini di Corrado nell'arte, a cui, senza errare di troppo, si può attribuire parte dei rilievi rimastici in cui non si riscontran i caratteri di nessuno dei tre artefici a noi noti.

* * *

All'arte di Elia si ricollega anche la cornice della *porta* che mette nella cappella di San Biagio nella chiesa di Santa Maria di Castello, e forse anche le figurine del sottoporta. Il rilievo che sta al di sopra della cornice è, secondo il Suida, di mano di Giovanni Gaggini, e rappresenta il solito San Giorgio uccidente il drago, e, veramente, per la finezza della esecuzione, non ha nulla che fare con l'arte d'Elia. Non così il resto, che ha caratteri molto affini, specie la cornice a grandi tralci di vite dalle foglie piatte, inframezzate da grappoli, come si è detto, che rammenta quella già esaminata di Città di Castello.

* * *

Un sopraffatta assai importante in Genova, cioè quello che rappresenta la *Natività* in via degli Orefici (fig. 9) di cui fino ad ora si è ignorato l'autore, è innegabilmente della mano di Elia Gaggini. La goffaggine tutta primitiva del disegno, le figure pesanti e tozze, i profili sfuggenti, le fronti troppo alte e rettangolari, la mania delle teste curve, gli alberi identici a quelli della cappella di San Giovanni, le roccie tagliate a faccie geometriche, le scenette pastorali, la lana delle pecore e soprattutto le ali dell'angelo che appare ai pastori, dalla caratteristica forma, testimoniano dell'artefice loro.

Elia Gaggini fu un tagliapietre cresciuto all'ombra della fama altrui, attinse qualche virtù dai congiunti, ma non seppe mai sollevarsi alla loro altezza. Il nome suo esce dalle tenebre, unicamente per i rilievi della cappella di San Giovanni Battista, nei quali egli fece i maggiori suoi sforzi. Fu un modesto ma utile scalpellatore: non altro.

LAURA FILIPPINI.

LA SCULTURA DALMATA NEL XV SECOLO



UNGO le rive della Dalmazia, ove rugge ancora su le colonne onorarie, sulle porte delle città, sul fronte degli edifici monumentali, l'alato leone di San Marco, che tiene tra gli artigli il vangelo della civiltà veneziana, l'arte ricorda l'Italia madre e testimonia del rigoglio di tempi felici. Tutto quanto là è nobile e bello, fu vita della nostra vita. Dalle botteghe di Toscana, dalle officine veronesi e veneziane, s'educarono i *petrari*, che portarono artistiche magnificenze da Fiume oltre le bocche del Cattaro; e di Dalmazia tornarono a rendere tributo d'arte al continente, Giorgio da Sebenico, Giovanni da Traù detto il Dalmata, Luciano e Francesco Laurana, Paolo di Ragusa, ecc. La loro opera e quella de' conterranei è nota meno di quanto si pensi, perchè pochi visitano le terre dalmate, e pochi sanno de' tesori

di bellezza che là si schiudono al sole, in vista del mare Adriatico.

Prima che Giorgio da Sebenico portasse a questa città da Venezia le forme rinnovate dell'arte, lavorò sin dal 1431 nel duomo sebenicense Antonio di Pier Paolo dalle Masegne,¹ ripetendo vecchie forme dall'espressione stereotipata, dal movimento rattrapito. Staccò a fatica le mani dai fianchi o dai busti delle sue figure coperte come di panni imbottiti. L'energia paterna venne meno nell'arte del figliuolo decadente, il quale fu poi licenziato dai procuratori della fabbrica della cattedrale di Sebenico, insoddisfatti dell'opera sua. Migliori sono le statuette che si veggono nel duomo di Zara, sui pilastri che dividono in parti il matroneo, gotiche nelle vestimenta calligrafiche, più sviluppate nel modellato delle teste; ma nè dello scultore di esse, nè di altri veneziani Lorenzo Pincino e Antonio Busatto² conviene qui tener conto. Nè possiamo trattenerci intorno a Bonino da Milano che fece in Sant'Anastasio di Spalato, vuolsi nel 1427,³ l'arca di San Doimo, fornendo a Giorgio da Sebenico il modello per l'altra arca a riscontro; nè del diligente e accurato maestro goticizzante che scolpì il pulpito alla veneziana in San Francesco di Ragusa, e dell'altro maestro che al principio del '400 eseguì finemente un sarcofago sul tipo di quelli veneziani nel chiostro annesso a quella chiesa, o dei tagliapietra che costruirono il chiostro medesimo ricordati in una lapide sepolcrale apposta ad un pilastro angolare di esso, o infine di quel arcaistico Niccolò da Venezia che scolpì la lunetta della chiesa di San Domenico a Traù. Tutte le

¹ GRAUS G., *Il duomo di Sebenico*, in *Nuovo cronista di Sebenico*, V, Trieste, 1897-98.

² MIAGOSTOVICH VINCENZO, *Per un diario sebeni-*

cense, in *Rivista Dalmatica*, anno IV, fasc. 1, 1907.

³ FOSCO A., *La cattedrale di Sebenico e il suo architetto Giorgio Orsini detto il Dalmatico*, Sebenico, 1893.

opere qui citate, compresa quella di Bonino da Milano, che costruì la sua arca alla veronese, attestano del dominio della scultura veneta sull'intera Dalmazia nella prima metà del '400; e come a Venezia, il gotico fiorito si spande da per tutto, senza che la figura umana esca dai ritorti fogliami, dagli arricciati rovi, completa, signora di sé.

Due sole statuette fanno eccezione alle tante de' tagliapietra ritardatarî poc'anzi accennate; e sono le due collocate entro le cuspidi laterali della porta dei leoni, a settentrione, nella cattedrale di Sebenico. Tale porta lavorata in gran parte da Antonio di Pier Paolo dalle Masegne fu condotta a fine dopo il licenziamento di lui avvenuto nel 1441;¹ e probabilmente all'opera d'Antonio non si aggiunsero che le due mirabili statuette gotiche dei Principi degli Apostoli, forti ed energiche, le quali richiamano l'arte di Giovanni Bon. Potrebbe supporre ch'esse sieno l'opera di Antonio Busatto, tagliapietra che lavorò alla Ca' d'oro con Matteo de' Raverti milanese,² o del suo compagno Lorenzo Pincino su ricordato, entrambi rimasti a Sebenico allorchè se ne partì maestro Antonio di Pier Paolo dalle Masegne, entrambi divenuti cooperatori di Giorgio Orsini; ma i caratteri dell'arte dei Bon evidenti nelle due statuette ci fanno pensare piuttosto a Giorgio stesso, che continuò nobilmente l'arte di quei maestri veneziani.

Mentre le due statuette si aggiungevano alla porta de' Leoni nella cattedrale sebenicense, per Giorgio Orsini, figlio di Matteo da Zara, soprannominato Dalmatico e detto poi da Sebenico, *prothomagister fabrice Sancti Jacobi*, ossia della cattedrale stessa, si dava mano a ingrandir questa e a compierla. Il 22 di giugno del 1441 Giorgio, *habitor Venetiarum*, recatosi a Sebenico, strinse contratto con i procuratori della fabbrica, e si assunse la direzione dei lavori per un periodo di sei anni, a decorare dal giorno in che nel prossimo agosto successivo vi avrebbe fatto ritorno con la propria famiglia per farvi stabile dimora.³

Ma dove si educò? donde trasse le sue forme gotiche, così in contrasto con la pienezza, la esuberanza delle figure, con la libertà del fare, violento talvolta, a grandi tratti sommarî, rapidi, energici? Il gotico piglia sotto i colpi dello scalpello di Giorgio da Sebenico un impeto nuovo; le grandi foglie paiono vampe agitate dal vento; le figure dalla fronte breve bombata, dagli occhi incavati sotto i grandi archi delle



Fig. 1 — Bartolomeo Bon: Angelo porta-cartello Venezia, Porta dell'antica abbazia della Misericordia



Fig. 2 — Bartolomeo Bon
Ange'o porta-cartello. Venezia, Porta
dell'antica abbazia della Misericordia

¹ GIANUIZZI, *Giorgio da Sebenico architetto e scultore vissuto nel secolo XV*, in *Archivio storico dell'arte*, 1894.

² Cfr. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, parte I, pag. 21.

³ FOSCO, op. cit. e GIANUIZZI, op. cit.

sopracciglia, dalla capigliatura a grosse ciocche serpeggianti, dalle labbra crudemente tagliate, dal mento corto tondeggiante sembrano uscite dalle mani d'un barocco del Seicento. Le



Fig. 3 — Giorgio da Sebenico: Angioli porta-cartello
Sebenico, Cattedrale (esterno della)

vesti si stirano sulle forme, addentrandosi in piccoli solchi, e, quando non si spianano sui corpi, formano grandi costole curve o liste triangolari, che cadono trasversalmente a terra.



Fig. 4 — Giorgio da Sebenico: Capitello
Sebenico, Cattedrale (interno della)

Ma, nonostante il serpeggiamento delle linee tirate con violenza, il tagliapietra sa adattare le nelle grandi incorniciature di festoni d'alloro, sulle cornici a foglie con le cime volte in un senso e con un lobo a mo' di aletta diretta in senso opposto, tra le colonnine poligonali o tortili, sotto il fogliame sventolante. Par che l'architettura trattenga e contenga la foga del barocco quattrocentista.

Che Giorgio da Sebenico si educasse a Venezia, e tenesse principalmente di mira l'arte di Giovanni e di Bartolomeo Bon appare evidente a chiunque consideri i frequenti richiami che nelle opere di lui si fanno a quelle dei due maestri che tennero per alcun tempo il campo della scultura nella laguna. La decorazione dell'altare della cappella della Madonna de' Mascoli in San Marco, i frammenti di mensole nel loggiato inferiore (n. 214 e 215) del museo Correr, la lunetta della porta di Corte nuova a Venezia, gli angioli (fig. 1 e 2) che tengono un cartello innanzi all'abazia della Misericordia¹ (sulla porta n. 3551), e infine tanto la porta della Carta, quanto la decorazione del loggiato inferiore a ponente del palazzo ducale, furono gli esemplari di Giorgio da Sebenico; e cioè tutta l'arte di Giovanni e di Bartolomeo Bon gli servì di modello.

¹ Ricordiamo particolarmente questo cartello, perchè, se non erriamo, non fu notato da altri.

Basti osservare la costruzione della porta di San Francesco delle Scale ad Ancona per riconoscere i prestiti fatti per il nostro autore dai maestri veneziani, nell'incorniciatura della porta e perfino nella forma delle cuspidi delle nicchie laterali; e basti osservare i due angioi reggenti lo stemma ducale, di qua e di là dalla lunetta del finestrone della porta della Carta, per riconoscere la stretta parentela con gli altri due di Giorgio all'esterno del duomo di Sebenico (fig. 3), con quelli cioè che reggono il cartello col nome dell'autore e la data 1443: cartello che par rotolato e spiegato capricciosamente da un secentista. È questa forma evoluta dell'arte dei Bon che ritroviamo in Giorgio da Sebenico, tanto evoluta da non aver riscontro in tutta l'Italia e in tutto il secolo XV. Vedasi l'ardimento con cui move le foglie di un capitello, uscenti da un collarino intessuto da foglie d'alloro, formanti modiglioni ai gradini d'una scala (fig. 4); e vedansi le teste che fregiano esteriormente lo zoccolo delle absidi del Duomo di Sebenico. Ora è una testa calva di vecchio arcigno, con grandi occhi rientranti; ora quella di giovane con i capelli fiammanti sulla fronte, le sopracciglia a linea



Fig. 5 — Giorgio da Sebenico: Testa di giovane
Sebenico, Cattedrale (esterno della)

spezzata, le labbra tumide; ora quella d'un Ercole con la barba fitta e ricciuta. E poi si vedon teste di putti grassi dalle gote gonfie, giovani dai capelli a liste serpentine (fig. 5), e altre di slavi, di turchi, di greci. Tutto eseguito a pochi tratti, rapidi che determinano i caratteri essenziali delle figure.

Più ampiamente, benchè con varietà minore, Giorgio eseguì, nell'incorniciatura della porta di San Francesco delle Scale ad Ancona, teste che paiono d'angioi barocchi con la chioma a grosse ciocche arricciate, le labbra dal taglio affilato; il carnoso testone in basso, a sinistra, posto al disopra d'uno di leone, ha gonfie le guance, carnose le parti sopraccigliari e certi riccioloni decorativi da farlo supporre, nonostante la corona d'alloro, un angiolone berniniano. Ne' fianchi della porta, se si eccettuano le due teste superiori, quella a sinistra di un poeta laureato, e quella a destra con un tocco in capo, distinte specialmente dalle altre per qualche tentativo di determinazione fisionomica, tutte quelle faccie protese rispondono a un tipo convenzionale, proprio dell'artista. Nella trabeazione della porta, abbiamo un secondo suo tipo di teste virili, calve, con barba bipartita e baffi serpeggianti, talvolta simili a satiri.

Ma Giorgio da Sebenico superò l'immaginazione d'ogni conoscitore della scultura quattrocentesca, con la scena della « Flagellazione di Cristo » (fig. 6), sottoposta all'arca di Sant'Anastasio nel duomo di Spalato. Se la fattura de' capelli a grosse tenie serpeggianti e altri particolari nel taglio dei drappi delle figure non ci persuadesse di trovarci davanti proprio a Giorgio, che adopera lo scalpello or come un'accetta, or come una pialla, e trae, insofferente di lenocinî, le figure con un impeto fierissimo, si sarebbe condotti a classificare

la composizione tra quelle della piena maturità cinquecentesca. Ma tanta ricerca del movimento e della violenza, come tanta pienezza di sviluppo artistico, si ritrovano pure nel coronamento della porta di Sant'Agostino ad Ancona (fig. 7), dove l'Orsini figurò sotto un baldacchino il santo titolare della chiesa. Entro lo spazio chiuso da due festoni d'alloro ad arco accosciato, riuniti da un anellone pure d'alloro, con grandi foglie ne' contorni che sembrano vampe sventolanti, sta una tenda conica aggroppata sulla cima, intorno a un busto



Fig. 6 — Giorgio da Sebenico: La Flagellazione di Cristo
Spalato, Cattedrale, Arca di Sant'Anastasio

con una fiamma sulla fronte e una mitra sul capo. Di qua e di là dall'accesso della tenda, due angeli slargano alla vista l'interno di essa, dove appare Sant'Agostino, che volgesi dal suo scanno come per scagliare dietro agl'infedeli il libro della verità che brandisce alto con la sinistra.

Non il movimento soltanto, ottenuto con mezzi semplici e rapidissimi, quasi a scatti talvolta, forma la novità dell'opera di Giorgio Orsini, perchè nello scolpire la « Carità », sulla loggia de' Mercanti ad Ancona (fig. 8), precorse i maestri del Cinquecento, nel nudo che sembra ispirato dalla Venere capitolina, nella femminilità che si trova più tardi nella Leda leonardesca. China la testa come solleticata dal genietto che le circonda con le braccia il

collo, mentre un altro si arrampica sul braccio sinistro, e un terzo sta arrancato sul forte fianco destro. Altri due genietti si tengono al manto, che scorre tra le belle dita affusolate della divina, e cade a' suoi piedi.

Gli storiografi, il Fosco e il Gianuizzi, hanno fornito gli elementi per una monografia dell'artista. Le notizie si possono riassumere così: nel 1441 andò a Sebenico, dove attese alla



Fig. 7 — Giorgio da Sebenico e continuatori: Porta di Sant'Agostino
Ancona, Chiesa di Sant'Agostino

fabbrica della cattedrale, della sagrestia, del battistero sino al 1451, anno in cui si recò a Zara, quindi di là a Venezia e da ultimo in Ancona. Nei dieci anni che dimorò a Sebenico, si assentò dal 1444 al 1447 per eseguire a Spalato una cappella, ora distrutta, nella chiesa di San Rainero, appartenente alle monache benedettine; nel 1448 tornò a Spalato per costruire nella cattedrale la cappella di Sant'Anastasio martire. Nell'ottobre del 1451 stipulò in Ancona il contratto per la loggia dei Mercanti, ma dal 1452 al 1454 lavorò a Sebenico per



Fig. 8 — Giorgio da Sebenico: La Carità
Ancona, Loggia de' Mercanti

la sagrestia della cattedrale e per il battistero. Nel 1454 al 1459, tornato in Ancona, eseguì la loggia dei Mercanti, la porta di San Francesco alle Scale, entrambe condotte a termine nel 1459. Nel 1460 si restituì a Sebenico per rioccuparsi della fabbrica della cattedrale, ma in quell'anno gli fu pure allogata l'opera della porta della chiesa di Sant'Agostino in Ancona, che rimase incompiuta alla morte di Giorgio. Nel 1464 fu chiamato a Ragusa per il restauro del palazzo dei Rettori, nel 1465 fece ritorno a Sebenico, nel 1466 fu a Pago per allargare e adornare la corte del futuro Episcopio e per lavorare la facciata della cappella della chiesa parrocchiale. Rimasto in sospeso il primo lavoro, vuolsi che si recasse nel 1466 a Ossero per le fabbriche della nuova cattedrale e della chiesa di San Marco. Nel 1467 assunse di costruire eziandio in Pago la cappella di San Nicola, per mezzo di Radmillo suo allievo; nel 1469 fu di nuovo ad Ancona, nel '70 si trovò a Roma per trattare una causa innanzi a Paolo II sull'attribuzione delle elemosine del vescovo di Sebenico defunto, nel 1471 riapparve per l'ultima volta in Ancona, nel 1472 fece iniziare dai suoi discepoli la facciata della chiesa di Santa Maria in Civitanova Marche, nel 1475 di novembre morì a Sebenico.

Ora di tanta attività poco è noto, e molte delle cose eseguite in Dalmazia, comprese quelle di Sebenico, aspettano ancora chi ne ragioni con scienza e coscienza.

A Sebenico, l'opera della cattedrale fu in buona parte sua e dei suoi scolari. Sua la cornice che gira lungo la navata maggiore della chiesa coi soliti fogliami dalle cime volte in un senso e dal lobo diretto in senso opposto; suoi gli ultimi capitelli delle colonne della nave verso la crociera e quelli che reggono il tiburio e la cupola; suoi i cancelli e i pulpiti, il rivestimento delle pareti delle cappelle laterali all'altar maggiore con nicchie poco affondate or concave, or convesse, a scanalature, adorne di conchiglie nella conca. Nella decorazione del battistero si rivede con gli scolari, e lui solo nel modellato dei putti che reggono la pila dell'acquasanta, forti, grassocci, arrancati al fusto. All'esterno, oltre le teste nella cornice dello zoccolo, in parte sue proprie, in parte della sua bottega, ed oltre i due putti col cartello spiegazzato, tutto il rivestimento delle pareti delle absidi fu eseguito sotto la sua direzione.

Principale cooperatore fu certo Andrea di Niccolò Alessi da Durazzo,⁷ che troviamo nell'elenco dei suoi scolari e lavoratori, l'8 gennaio 1445 e il 14 aprile 1452. Tanto nel battistero, quanto nell'altare delle reliquie, è facile di distinguerlo da Giorgio Orsini, specialmente per le proporzioni delle figure che riscontreremo in altre

opere certe di lui. Il profeta Elia, in una nicchia di quell'altare (fig. 9), è alto come un fantasma, con la testa stranamente allungata, con pieghe a liste curve calligrafiche, convenzionali, le une dalle altre scostate sul piede ad angolo acuto, quali ritroveremo poi nell'Alessi, benchè men rozzamente segnate. L'arte dell'Alessi scaturisce da quella di Giorgio, e così l'arte di altri cooperatori di questo maestro, nel San Girolamo e nel fregio con i genietti addossati l'uno all'altro, nell'esterno del duomo; nel Padre Eterno della volta e nelle statue del battistero; nella pietra tombale del vescovo Giorgio Sisgoreo († 1453), che si vede all'entrata della cattedrale. Che pure in quest'opera si ripetano rozzamente le forme insegnate da Giorgio, si vedrà, oltre che in molti particolari, nella decorazione dei pennacchi risultanti tra l'arco accosciato e la lastra rettangolare, nei quali un bastone fogliato a spigoli si attorce flessuosamente intorno a un tondo convesso e l'incornicia intrecciandosi, così come si riscontra nella loggia dei Mercanti d'Ancona e in altre opere di Giorgio. Può suppersi invece che a lui stesso appartenga il Crocefisso, che è nell'ultimo altare a sinistra del duomo, eseguito con la sua singolare energia.

Sebenico addita ancora la casa abitata dall'Orsini, con un'iscrizione riferentesi alla Morte. E di fronte ad essa la porta d'un cortile, con il segno araldico di un orso, relativo al cognome dello scultore; ma niuno ha riconosciuto come la casa già di Leonardo Foscolo, ora convento di San Lorenzo, sia stata architettata da Giorgio. I suoi più deboli scolari lavorarono nelle parti decorative, meno che nel davanzale della finestra inferiore a destra (fig. 10), dove Giorgio stesso richiamò la decorazione del loggiato a ponente del palazzo dei Dogi.

Spalato si vanta dell'arca di Sant'Anastasio nel duomo, ma non ha mantenuto rispettosamente sul campanile della cattedrale, testè rinnovato, l'angiolo con lo stemma della famiglia Dnjma de Judicibus, certo opera di Giorgio,¹

ora nella sezione V del museo spalatino. Altre tracce dell'influsso di maestro Giorgio si trovano nella via della città vecchia a Spalato, nella casa dei Dalla Costa, ora Katalinic':



Fig. 9 — Andrea di Niccolò Alessi: Il profeta Elia
Sebenico, Cattedrale, altare delle Reliquie

¹ Il JELIC' nel *Vestnik Krvatskoga Arheološkoga Društva* (nova serie godina I, 1895, U. Zagrebu, 1896) e particolarmente nell'articolo *Zvonik spljetske stolne crkve* assegna all'angiolo con lo stemma Dnjma de Judicibus il secondo periodo della costruzione (1409-

1420); e dice che il terzo periodo s'inizia nel 1506. Ma invece nel 1456, a detta del Jelic' stesso, si raccolse la decima per continuare la costruzione del campanile, e quindi intorno a quell'anno s'inizia il terzo periodo, al quale conviene l'angiolo con lo stemma.

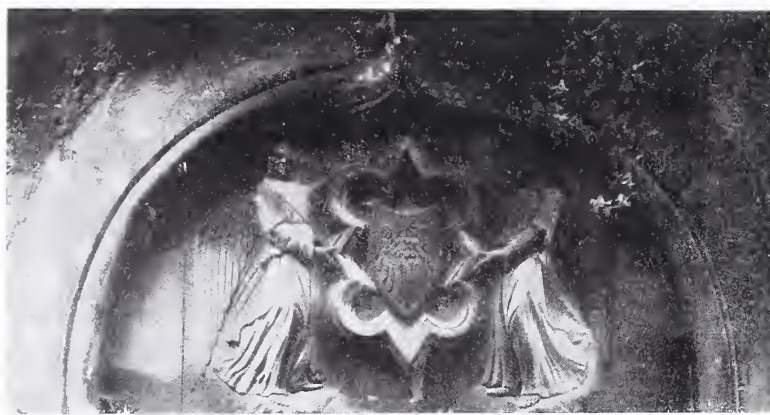


Fig. 11 — Giorgio da Sebenico: Stemma retto da due Angioli
Spalato, Calle del vecchio tribunale



Fig. 10 — Giorgio da Sebenico: Finestra
Sebenico, Casa già di Leonardo Foscolo



Fig. 12 — Giorgio da Sebenico: Testa ideale
Ancona, Cripta del San Ciriaco



Fig. 13 — Giorgio da Sebenico: Davanzale di finestra
Zara, Campo San Rocco

nella bellissima quadrifora della facciata, tra gli archi che la bipartiscono, c'è un angiolo con uno scudo, su cui sta impresso lo stemma della famiglia Papali'.

Lo stesso stemma si rivede nel calle del vecchio tribunale entro un quadrilobo, retto



Fig. 14 — Giorgio da Sebenico (Maniera di): Statue de l'Annunciazione
Londra, Museo Alberto e Vittoria

da due angioli scolpiti pure da Giorgio Orsini (fig. 11). E infine, nella casa Jelic', si può vedere una lunetta coi dischi convessi incorniciati come da fusti attorti di vite, dai quali si dipartono grandi foglie arricciate, secondo forme consuete del maestro, e, nel cortile della

stessa casa, in un gran capitello rivestito di fogliame gotico-fiorito può riconoscersi l'influsso del potente scultore.

Ad Ancona, altro campo dell'attività di Giorgio, poco può aggiungersi alle grandi e conosciute opere d'arte. Vi aggiungiamo però il sarcofago del Beato Gabriele Ferretti († 1456) nella cripta del duomo di Ancona, eseguito dal nostro scultore insieme con qualche aiuto: le chiuse palpebre sono grossamente segnate, come altri contorni de' lineamenti; ma la gradina del tagliapietra, lasciando scabro il saio monacale, rende la lana, come passando sulle belle mani ne indica la pelle rugosa. Nella stessa cripta è una testina ideale (fig. 12) staccata da qualche monumento, dagli occhi a mandorla, dai capelli a liste arricciate ornati sulla



Fig. 15 — Andrea Alessi da Durazzo: Il Battesimo di Cristo
Traù, Porta del Battistero

fronte, nel mezzo, da una rosetta: frammento gentilissimo di opera di Giorgio. Ai suoi scolari possiamo assegnare il busto a bassorilievo dello Scalamonti, raffigurato in età d'anni quarantacinque, ora nel museo di Ancona; la porta del Monte di Pietà a Fermo, e l'altra posteriore di Santa Maria della Misericordia in Ancona; infine la statua di vescovo proveniente da San Primerano, conservata nella cripta del duomo d'Ancona; e un busto di Padre Eterno benedicente conservato nella sagrestia della chiesa di San Domenico a Recanati.

A Zara, nella città ove l'Orsini ebbe i natali, abbiamo pure riconosciuta la sua mano in due parapetti di finestra, adorni ugualmente da due putti che reggono a fatica un festone di frutta e tra cui sono frammischiate spiche e rose; l'uno dei parapetti è nella via dell'Ospedale, l'altro in campo San Rocco (fig. 13). Basta confrontare i due davanzali

coi putti reggenti il cartello accartocciato sul duomo di Sebenico per notarne la simiglianza della fattura risoluta e della ricerca del movimento.

A Ragusa infine poco si riscontra, nel palazzo de' Rettori, dell'opera di Giorgio. Se



Fig. 16 — Andrea Alessi da Durazzo: San Giovanni Evangelista ed altro Apostolo
Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini

tolgasi il primo capitello del portico, a destra di chi guarda la facciata, dov'è figurato, tra cartocci gotici, un medico con libri e lambicchi, e un contadino che move a consultarlo portando con sè due polli e una borsa di denaro, non si saprebbe vedere altro che richiami

l'arte del nostro maestro, il quale, quando non fosse sopravvenuto Michelozzo con le toscane raffinatezze, avrebbe istoriato, come per quel saggio si dimostra, i capitelli del loggiato, a guisa di quelli del palazzo ducale a Venezia. La decorazione gotica del secondo capitello a destra non tiene della grandiosità particolare di Giorgio, e quella de' capitelli pensili con rappresentazioni bestiarie, con un putto abbracciante un orso, con Ercole e l'idra, hanno una minuziosità di composizione ignota al nostro maestro; e così dicasi de' capitelli dozzinali della porta d'entrata e dell'arco che vi si imposta, a destra con spiritelli informi tra le grosse volute delle foglie, a sinistra con animali, una volpe, un lupo, un lepre, un grifo, un orso e un pistrice tra foglie non grasse, ma con le fibre segnate finemente, in modo sottile e trito, così da ricordare in molte parti la porta della Mandorla nel duomo di Firenze. Nei peducci tra l'arco e i capitelli de' pilastri della porta vi sono composizioni donatelliane, che ci fanno pensare a Paolo di Ragusa, aiuto di Donatello a Padova, ne' lavori della chiesa del Santo: putti che suonano un organo e una tuba con pennone, tre guerrieri ignudi con lance e scudi, altri putti che suonano correndo; un gladiatore che bacia sulla fronte una donna ignuda mentre un gnomo alato si fugge. E in tutto qui non si ritrova neppure la direzione di Giorgio da Sebenico, la quale potrebbe invece riconoscersi nelle bifore superiori al loggiato, e in un angelo con un cartello entro una nicchia nell'interno del palazzo. Può ritenersi che al Dalmatico si chiedesse, per la ricostruzione del palazzo dei Rettori distrutto da un incendio, l'opera architettonica più che la decorativa.¹

Infine a Londra, nel Museo Alberto e Vittoria, sono due statue attribuite alla maniera di Giacomo della Quercia (fig. 14), e che ci sembrano invece molto prossime all'arte di Giorgio da Sebenico: il modo di disporre sulle teste i riccioli a liste è simile al suo; così il taglio delle pieghe a lamine e lo stretto fasciare con le vestimenta uno de' fianchi delle figure, la rude semplicità, benchè senza l'energia, rapida, vivissima, tutta propria del Dalmatico.

* * *

Il maggiore degli scolari di Giorgio, Andrea Alessi o Alexsijev da Durazzo, lavorò nel 1448 a Spalato la cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico, a seconda di quella di San Rainerio già costruita per le monache benedettine da Giorgio suo maestro; nel 1454 edificò in Arbe un'altra cappella dei Santi Girolamo e Niccolò, pure distrutta, e probabilmente il battistero e altri edifici della stessa città. Verso il 1466 fu invitato a Traù per edificare il battistero, che ha sulla porta quest'iscrizione: IACOBO TORLONO PON-
TIFICE | CAROLO CAPELLO PRÆTORE | ANDREAS ALEXIVS | DVRRACHINVS
OPIFEX MCCCCLVII. Compiuto il battistero, il capitolo di Traù affidò a Andrea Alessi e a Niccolò di Giovanni da Firenze la cappella del patrono di Traù, del beato Giovanni Orsini vescovo. I due soci vi lavorarono intorno dal 1468 al 1472. Alla fine di quest'anno, entrambi si assunsero a Spalato l'opera di restaurare e ornare il campanile del duomo. Dopo quell'impegno preso, più nulla sappiamo delle opere dei due artisti: solo dell'Alessi qualche nota desunta da pubbliche scritture che ne fanno menzione, e un'iscrizione che ci attesta com'egli fosse ancora vivente nel 1503.² E nessuno si è provato mai a distinguere l'opera sua da quella del compagno, e a servirsi dei documenti che il Kukuljevic' presentò senza averli saputo o potuto applicare alle sculture da lui eseguite.

¹ Cfr. JACKSON, *Il palazzo rettorale di Ragusa*, in *Annuario dalmatico*, Zara, 1885; VITALIANO BRUNELLI, *Note all'opera inedita Philippi de Diversis de Quartigianis: Situs aedificiorum, etc. indictae civitatis Ragusii*, in *Programma del Ginnasio di Zara*, 1880; LUDW. G. NEHEZ, in *Zeitschrift des ungarischen archäologischen Vereins*, 1899, pag. 95; SCHMARZOW, *Nuovi*

studi intorno a Michelozzo, in *Arch. storico dell'arte*, 1893; C. v. FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, in *Jahrb. der k. preuss. Kunst.*, 1904.

² Cfr. KUKULJEVIC', nel *Künstler-Lexikon* del Meyer e nel nuovo *Künstler-Lexikon* del Thieme e del Becker, I, Leipzig, 1907.

Eppure nel battistero di Traù, cominciato certo prima del 1466, data dell'inizio assegnata dal Kukuljevic', bene si potevano determinare i caratteri dell'Alessi. Conveniva tenere in conto che l'Alessi stette a bottega di Giorgio,¹ come già abbiamo detto, e che si attenne alla maniera del maestro, allargando le proporzioni delle figure, smisuratamente le teste, e segnando calligraficamente i panni, senza trovar mai l'energia dei suoi prototipi. Il battistero di Traù ci può dare modo di determinare i caratteri proprii di Andrea Alessi di Durazzo.

Nel fondo dell'atrio della porta di Traù, è la porta del battistero aperta sotto la cornice romanica, tra le antiche colonnine scalpellate a foglie d'alloro e a grosse bacche salienti su dalla base fuor dalla gola d'un pistrice.² Tra i resti della decorazione romanica della parete, ispirata a forme del palazzo di Diocleziano di Spalato, l'Alessi costruì la porta, formando due nicchiette tra il fascione a mazzi di frutta e fiori che incornicia la porta necessariamente bassa e di effetto pesante; e tanto nel fascione, a frutta e a rose, quanto nelle nicchiette, ricordò forme disegnate da Giorgio Orsini a Sebenico, se non che tutto si mostra qui più stentato, duro, massiccio. Sulla cornice antica a palmette, dentelli ed ovali, nello spazio arcuato che restava allo scultore, l'Alessi scolpì, in tante lastre incastrate alla parete, tra le antiche pietre che la rivestivano, il *Battesimo di Cristo* (fig. 15). Vi si notano le forme di Giorgio da Sebenico, ma stranamente allungate, movimenti ondegianti e lenti, capigliature cadenti a spire simmetriche, pieghe tagliate come in lamine con solchi troppo profondi. Quest'opera ne richiama un'altra, che non esitiamo ad ascrivere all'Alessi, e cioè il lunettone esistente un tempo sulla porta della chiesa di Santa Maria della Carità in Venezia, oggi nella sagrestia della chiesa della Salute.³ E ciò fa supporre che il Durachino, dopo i lavori compiuti in Arbe e prima di porre mano al battistero di Spalato, siasi recato a lavorare a Venezia. L'interno del battistero è rettangolare, con volta acuta a lacunari impostata sur una cornice a doppio ordine di foglie con la cima volta a destra, con il gran lobo mediano girato a sinistra, nel modo già ripetuto di frequente da Giorgio Orsini.



Fig. 17 — Andrea Alessi da Durazzo
Sant'Apostolo
Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini

¹ Nè il Kukuljevic', nè il Fosco, nè il Gianuzzi indicano Andrea Alessi tra i cooperatori dell'Orsini nel duomo di Sebenico. Anzi il Gianuzzi (*Arch. stor. dell'Arte*, 1904, pag. 404), nell'elenco degli scolari e lavoratori di Giorgio da Sebenico, sotto il n. 16 indica Andrea di Niccolò da Durazzo (8 genn. 1445) e sotto il n. 22 Andrea Alessi albanese da Durazzo (14 aprile

1452), lasciando supporre che si tratti di due persone diverse.

² Questo antico resto della decorazione è stato da parecchi indicato come parte dell'opera dell'Alessi!

³ Pubblicato dal Paoletti (op. cit., II, pag. 269), che l'attribuì a Bartolomeo Bon o a maestro Pantaleone!

Sotto alla cornice, un gran fregio con putti, reggenti de' grossi festoni, senza la vivacità, la forza, la bellezza dei genietti che servirono a modello.

Grassocci, panciuti, con le grosse teste incassate tra le spalle e le gambe corte, con alta cervice, capigliature a riccioloni, occhi tondi, naso schiacciato, labbra tumide e pappagorgia, dita a fusetti, sono ben lontani dai robusti e animati prototipi. Anche i festoni non reggono al paragone di quelli eseguiti dall'Orsini nei davanzali delle finestre di Zara. Là le foglie ch'escono dai legamenti avvolgono, coprono, proteggono le frutta, e quelle e queste si contengono entro le linee ondulate de' contorni, si stringono insieme con forza e con arte, mentre nei festoni del battistero di Traù foglie e frutta paiano insaccate, e formano festoni d'una pesantezza che neppure i forti garzoncelli alati di Giorgio avrebbero mai saputo sostenere.

La cornice dove con una uniformità materiale si dispongono i genî portafestoni è retta da pilastri scanalati; tra pilastro e pilastro sono le solite scanalate nicchie sebenicensi; sotto ai pilastri s'innalza lo zoccolo a rombi con rosette, come nell'esterno della cattedrale di Sebenico. Sull'altare della cappella sta la statua del Battista; nella parete davanti cui sta l'altare, sulla cornice a due ordini di foglie sventolanti in opposta direzione, è un lunettone entro il quale San Girolamo sta pensoso nella grotta tra idre e serpi, presso il leone accosciato. In tutto qui appare l'arte dell'Alessi; la figura del Battista sull'altare mostra la sua stretta parentela con l'altro a bassorilievo nella scena del *Battesimo di Cristo*, la testa dolicocefala del San Girolamo può stare a riscontro con le altre di quello stesso bassorilievo; ma già si può notare come l'arte goticizzante dell'Alessi si arrenda alle forme nuove classicheggianti, come il drappeggiamento s'apra meno a ventaglio, e si scosti meno dai corpi. La commistione del gotico fiorito e del classico, quale si osserva nella decorazione, si va facendo pure nella costruzione delle figure. All'Alessi è sempre presente il maestro che seppe fare quella commistione a meraviglia, e, seguendone le orme, si sforza di rifarla a modo suo. E come s'ingegnò di ripetere le cornici gotiche e i putti reggifestoni, imitò da Giorgio, nel fusto del fonte battesimale, gli angioli che attorniano e s'arrampicano in quello del battistero di Sebenico, pur non sapendo farne se non che delle cariatidi senza « rancura ».

Finito il lavoro del battistero, come già dicemmo, gli fu commessa, insieme con Niccolò di Giovanni da Firenze, la cappella del beato Orsini nel duomo di Traù. Non dovettero però lavorare essi soli, perchè nella ricchissima cappella si scorgono altre mani di artefici. Erroneamente il Kukuljevic' ed altri credettero che le statue che adornano la cappella, nei nicchioni delle pareti, siano state eseguite più tardi, anzi le dissero in parte di Alessandro Vittoria. Non v'ha dubbio invece per noi che tutta l'opera appartenga al '400.¹

Il 4 di gennaio del 1468 i due artisti, Andrea stesso in persona e Niccolò rappresentato da Coriolano Cippico si obbligarono a traforare tra un pilastro e l'altro il muro della chiesa, dove stava l'altare di Sant'Orsola, e formati due pilastroni, ne' lati dell'accesso alla cappella da costruirsi in onore del beato Giovanni Orsini, a volgere su di essi un arco a pieno centro, e abbellirli di ornamenti scolpiti e di grandi candelabri. Fecero difatti i due artisti lungo i pilastri grandi vasi dal collo strigilato; nei peducci dell'arco altri vasi dal collo a squame ed altri ornamenti; nell'arco, palmette, fuseruole, cordoni; nel sottarco, lacunari con rosette; di qua e di là dall'arco, l'Arcangelo e l'Annunziata.

Si obbligavano poi i due maestri di formare la cappella di certa grandezza, a volta, e nel mezzo di essa Dio Padre con quattro serafini; e di fatti nella volta è l'Eterno, e, nelle formelle rettangolari, teste alate di cherubi. Nella cappella dovevano porsi pietre quadrate bianche e rosse delle cave di Voluje per lastricato, due gradini e su di essi l'altare con due angeli nel paliotto a mezzo rilievo, e quattro angeli portanti il sarcofago di San Gio-

¹ Dev'esser nato equivoco per la notizia del Vasari, circa i quattro Apostoli « pure di pietra » mandati dal Vittoria in Dalmazia, « nel Duomo di Traù,

alti cinque piedi l'uno » (*Le Vite*, edizione Sansoni, vol. VII). In tutte le nicchie della cappella del Beato Orsini non sono sculture del Cinquecento avanzato.

vanni di Traù, adorno di quattro scene della vita del santo. Oggi non si trovano corrispondenze a questi obblighi, essendosi conservato il sarcofago di maniera veneziana più antico,



Fig. 18 — Niccolò fiorentino: Statua di apostolo, presso ad altra di San Giovanni Evangelista Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini

ed essendosi rifatto tutto il resto nel Seicento: solo la statua del santo distesa sul sarcofago appartiene al tempo della costruzione della cappella.

Intorno alla cappella, nello zoccolo, dovevansi far correre due cornici scolpite a mo' di quelle del battistero, ma meno sporgenti; tra esse, innalzare venti pilastrini; negli spazi intermedi, scolpire delle porticelle dietro alle quali « statue di putti nudi ». E così fu!

Sullo zoccolo tra colonne e pilastri dovevansi affondare de' nicchioni per collocarvi le statue dei « dodici apostoli e quattro altri santi e la statua del Salvatore con due angeli ». Questo numero fu ridotto poi, anche per la necessità di aprire grandi finestre in quattro spazi ove si potevano segnar quattro nicchie.

Tra nicchia e nicchia, sull'abaco dei capitelli delle colonne o dei pilastri che le dividevano, dovevansi collocare dei genietti; sopra alle nicchie e ai genietti, tracciare una cornice lungo le pareti di tutta la cappella; sulla cornice innalzare pilastrini su cui poggiasse il cornicione; intorno agli occhi di finestra iscritti nei quadrati risultanti tra i pilastrini metter festoni di foglie e di frutta; nello sfondo della cappella, entro il lunettone, scolpire « l'Incoronazione di Maria in bassorilievo con un coro d'angeli ». E così si fece!

Evidentemente i disegni erano già stati presentati dai due artisti, tanta è la corrispondenza delle parole della convenzione col fatto. D'altronde si accennò dal procuratore del Capitolo del duomo di Traù ai disegni stessi, con la ordinanza di conservare tutti quelli relativi alla fabbrica della cappella in una cassetta della cancelleria comunale.

L'opera dell'Alessi si può facilmente distinguere dal resto. Nel divisare la decorazione della cappella, Niccolò fiorentino dovette avere il sopravvento, e vi tolse ogni traccia di gotico; ma l'Alessi si distingue per certa grossolanità di fattura che ci richiama di continuo alle sculture del battistero. Lo si riconosce nel grasso putto che sta sull'abaco del capitello a sinistra della nicchia dove medita San Giovanni Evangelista; e così nell'altro egualmente collocato sulla nicchia dell'altra statua giovanile che reca nel plinto il nome dello stesso santo. Anche nello scolpire le foglie o le palmette d'una cornice l'Alessi mostra di conformarsi alle eleganze, alle finezze decorative del maestro toscano che aveva a compagno. Tuttavia lavorando di conserva con Niccolò fiorentino, abbandona le vecchie calligrafiche pieghe a ventaglio, si amplifica, e complica i drappeggiamenti. Mantiene in ogni modo le forme allungate a dismisura nelle teste del Padre Eterno nella volta, del Cristo benedicente, della Madonna e del Battista, di San Giovanni Evangelista (fig. 16), di San Filippo, di San Girolamo e del santo apostolo barbato simigliantissimo a quest'ultimo (Fig. 17).

Le pieghe delle vestimenta di queste figure non si adattano a corpi, e capricciosamente ora formano lunghi fasci, e si rompono come fossero di vimini; ora s'aggirano o cadono tirate per il lungo; ora s'accartocciano sulle ginocchia senza stampar le rotule, che appaiono piccole e informi. E invano le scalpellate che tagliano le vesti, e sembran sprofondersi nel vivo de' corpi co' loro solchi profondi, servono a raccogliere, a disporre, a ravviare la massa aggrovigliata de' panni. Lunghe le teste, con altissima cervice, e in generale con il labbro inferiore rientrante sotto il superiore; le dita delle mani chiuse in forma di lungo triangolo.

Niccolò fiorentino non dà come l'Alessi un'espressione tranquilla o melensa alle sue figure, ma le anima, le move, mentre ricerca di più sotto i panni la forma corporea. Le sue teste sono di miglior proporzione, quadrate o tonde. A lui ascriviamo tanto la *Incoronazione della Vergine* e, almeno in parte, il santo apostolo dalle piccole mani, che sta a destra della statua di San Giovanni Evangelista giovane (fig. 18); come parecchi dei graziosi genietti, che sopra l'abaco delle colonne e nello zoccolo della cappella richiamano le forme donatelliane.

L'Alessi aveva voluto conformarsi al compagno, ma le forme gotiche ch'egli dapprima mantenne convenzionalmente non si potevano ridurre ad altre classicheggianti, senza una cognizione più intima della struttura dei corpi. Prima riprodusse tranquillo, lento le immagini che erano balzate vive dallo scalpello di Giorgio da Sebenico; poi, per seguire Niccolò fiorentino, pur serbando la sua lentezza di espressione e di moto, si trovò in contrasto tra l'abitudine e il nuovo, tra le linee serpeggianti e quelle che seguivano fedeli i contorni e i piani dei muscoli e delle ossa. E cincischìò i drappi, e lavorò a capriccio, fuor del naturale, ottenendo tuttavia una certa grandiosità nella massa delle statue della cappella del beato Orsini, da lui continuate anche dopo il 1472,¹ anno in cui si ridusse a Spalato, ove non lasciò traccia di sè.

(Continua)

ADOLFO VENTURI.

¹ LUCIO, *Memorie di Traù*, pag. 488.

MISCELLANEA

L'arte negli Abruzzi. Porte delle chiese Marse.

— In un mio studio sui monumenti abruzzesi ¹ accennai agli speciali studi che offre la Marsica, particolarmente sulle *porte delle chiese*, nelle quali una successione lenta di tentativi intercede tra lo stile ro-

porte delle chiese marse sino all'avvento del gotico, mentre in altre località scompare ben presto, come ad esempio, nella chiesa di Santa Maria in Toscanella.

Esempi di porte romaniche sono nella chiesa parrocchiale di Rosciolo (fig. 1), nella chiesa di San Ni-



Fig. 1 — Magliano de' Marsi (Rosciolo)
Chiesa parrocchiale. Porta laterale



Fig. 2 — Avezzano, Chiesa di San Nicola
Porta principale

manico a quello gotico riformato dalla Rinascenza.

Caratteristico nella regione marse è il tipo della *porta romanica* il quale, perdurando nei secoli successivi, si arricchisce man mano di ornati con aggiunta di pilastri, quindi di colonne e fasci di colonne con corrispondenti archivolti. Caratteristica è la permanenza dell'architrave lungo quanto la distanza tra gli spigoli esterni dei piedritti ed insistente immediatamente su questi, caratteristica che perdura in tutte le

chiese in Avezzano (fig. 2, 4) e nella chiesa di San Salvatore sotto Paterno (fig. 3).¹

La porta romanica, com'è noto, è costituita di *stipite*, *architrave* (talvolta con mensole) ed *archivolto*; questi elementi semplici e solidi ad un tempo vengono in progresso di tempo, racchiusi da altri elementi i quali non distruggono quelli primitivi dello stile lombardo, anzi par che ne divengano custodi gelosi.

¹ La chiesa di Santa Maria della Vittoria (presso Scurcola) e gli scavi eseguiti per cura del Ministero dell'istruzione pubblica, nel periodico *L'Arte*, anno 1903, pag. 201.

¹ Il portale fu murato alla presente chiesa di Sant'Antonio in Celano a scopo di conservazione, poichè la chiesa di San Salvatore sotto Paterno fu distrutta per i lavori di costruzione della linea Roma Sulmona che l'attraversò.

La porta laterale della chiesa parrocchiale di Rosciolo (fig. 1), è di figura rettangolare, ornata negli



Fig. 3 — Celano, Porta della chiesa di San Salvatore in Paternò



Fig. 4 — Avezzano, Chiesa di San Nicola
Porta laterale

stipiti e nell'architrave di un ricco meandro curvilineo a bassorilievo, in cui i motivi figurati hanno espressione e fattura sì rudimentale da ritenere questa porta la più antica nel genere nella regione marsa. L'archivolto di essa, alquanto rilevato dal paramento esterno della costruzione, imposta su leoni accosciati. È un lavoro del XII sec., tolto da altro edificio e ricomposto nel 1757 (come risulta dal millesimo che v'è inciso), per ornare la facciata della chiesa parrocchiale di Rosciolo.

La chiesa di San Nicola in Avezzano ha due portali (fig. 2, 4): quello sul fronte della facciata (fig. 2) è di figura rettangolare, in cui l'architrave è garantito da un arco di scarico semicircolare. Lateralmente agli stipiti sono due pilastri scanalati, e nelle scanalature, a distanze disuguali, si alternano



Fig. 5 — Luco de' Marsi
Chiesa di Santa Maria delle Grazie. Porta

boccioli, rosette, grappoli, foglie dentate, ecc. L'architrave poi è ornato di un bassorilievo raffigurante un tralcio, a solchi poco profondi, in cui s'intrecciano motivi ornati e figurati, di mediocre fattura, come a dire nudi volatili, quadrupedi, ecc., ricordanti quelli degli antichi sarcofagi, dei fregi romani o delle miniature del secolo XIII, ove gli animali s'appiattano tra le foglie, si rincorrono, balzano tra i rami, e volpi, cervi, lepri, cani e draghi si vedono nel centro delle spire, oppure teste grottesche quali s'incontrano nei margini miniati dei codici alla fine dell'età romanica. Nel mezzo dell'architrave, entro una spira di foglie, è un uomo in atto di scoccare un dardo. Nell'archivolto piatto della lunetta sono ricavati dodici lacunari con entro altrettanti rosoni a rilievo di vario disegno, contornato l'archivolto internamente da altro piccolo archivolto, la cui sagoma è puramente gotica.

Tutta questa elegante ornamentazione è contornata esternamente da un archivolt, a foglie frappate, il quale imposta su peducci che portano sul fronte un giglio angioino sormontato da una rosetta.

La porta principale di San Nicola in Avezzano è un'opera della 2^a metà del XIII secolo che accoglie timidamente qualche motivo gotico, mentre la porta laterale (fig. 4) della medesima chiesa ha tutta l'influenza dell'arte gotica, tanto nel fregio scolpito nell'architrave, come nelle sagome dell'archivolt e nelle foglie *gobbe* dei capitelli che ricordano quelle della scuola francese-borgognona. Le due porte dunque della chiesa di San Nicola in Avezzano sono lavori ritardatarii eseguiti da diversi artisti e in epoche diverse. Si noti che in dette porte, come nell'altra della

tutte particolari dello stile ogivale mantiene lo svolgimento dell'arco tondo. Nella decorazione ornamen-



Fig. 6 — Celano
Chiesa di San Francesco. Porta

chiesa di San Salvatore sotto Paterno (fig. 3), s'intravede un primo tentativo di racchiudere o garentire gli elementi semplici della porta romanica con pilastri scanalati che vengono in seguito sostituiti da colonne, come ad esempio nella porta della chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Luco (fig. 5) in cui altri elementi bizzarramente combinati caratterizzano viepiù le ultime forme dello stile romanico. L'archivolt di questa porta imposta su leoni: l'uno di essi, quello a destra, addentando la preda, sovrasta una figura virile, che tiene un libro aperto nelle mani.

Esempi di adattamento di porte romaniche al gotico sono altresì nelle chiese di San Francesco in Celano (fig. 6), di Santa Sabina presso san Benedetto (fig. 7) e di San Cesidio a Trasacco (fig. 8).

La porta di Santa Sabina (della fine del 200), può considerarsi come un bello esempio di stile di transizione, imperocchè, accogliendo alcune caratteristiche



Fig. 7 — Portale della chiesa di Santa Sabina
di San Benedetto
(Marruvio) de' Marsi, sec. XIII

tale di questa porta s'intravede l'influenza straniera nella varietà degli ornati minuti e nei pilastri ornati in sagome disposti a denti di sega.

La porta di San Cesidio a Trasacco (fig. 8) presenta inoltre la disposizione architettonica delle porte

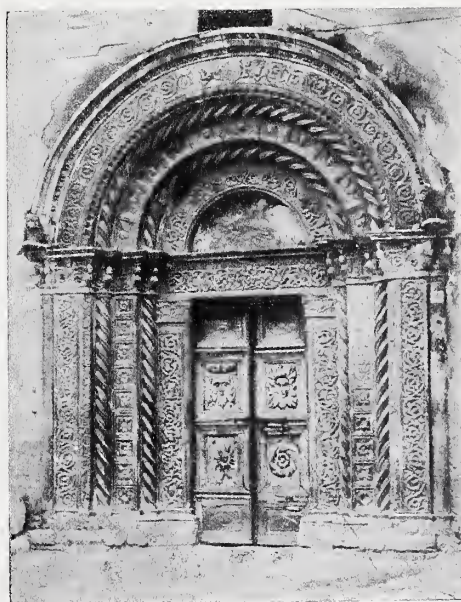


Fig. 8 — Trasacco
Chiesa di San Cesidio. Porta



Fig. 9 — Tagliacozzo
Chiesa dell'Annunziata. Porta



Fig. 11 — Avezzano
Chiesa dei Cappuccini. Porta



Fig. 10 — Magliano de' Marsi (Rosciolo)
Chiesa. Porta centrale



Fig. 12 — Albe
Chiesa di San Pietro. Porta

di stile ogivale; pure serbando in molti ornati il riflesso di forme classiche, per il che questo lavoro deve riferirsi al XIII secolo.

Esempi di porte gotiche della fine del 200 che presentano una forma compiuta e pienamente accolte di gotico, sono nelle chiese dell'Annunziata (fig. 9) e di San Francesco a Tagliacozzo, della parrocchia di Roscioio (fig. 10), della parrocchia di Paterno, della chiesa di Santa Maria in Valle Porcianeta, ecc.

Un'osservazione di non lieve importanza è nella soppressione dell'architrave e anche degli stipiti nelle porte gotiche della Marsica; non rechi meraviglia questa particolarità o questo salto se si confronti il portale di Santa Sabina con quello di Santa Maria in Toscanella (Viterbo), ove l'importanza dell'architrave è molto scemata, poichè l'archivolto non più imposta su di esso ma sul fascio delle colonne.

Il gotico perdura tuttavia a Rinascimento avanzato e anche in contrasto col bramantesco, come ad esempio, nella chiesa di San Cosimo a Tagliacozzo (1545).

Begli esempi di porte di stile della Rinascenza sono nelle chiese dei cappuccini in Avezzano (fig. 11) e di San Pietro d'Albe (fig. 12). Esse conservano intatta la semplicità delle linee organiche dello stile anteriore e persistenti le mensole sotto l'architrave, presentando inoltre un nuovo elemento di ornamentazione abruzzese scolpite negli stipiti, nell'architrave e nell'archivolto.

Un carattere regionale d'arte è palese nella classica terra d'Abruzzo, e nelle stesse porte che qui abbiamo illustrato della regione marsa, si può designare un'aria di famiglia, la fedeltà alla tradizione, la conservazione di elementi di forme anche nella trasformazione degli stili.

LORENZO FIOCCA.

Intorno alla iscrizione oggi perduta della tomba di Gentile da Fabriano. — È noto come fra le erronee notizie vasariane vada annoverata anche quella che riguarda il luogo e la data di morte del grande pittore fabrianese, la quale, come un documento ha provato,¹ non avvenne nel 1450 a Città di Castello, ma in Roma nel 1428, mentre egli trovavasi tuttora occupato ai grandiosi lavori del Laterano. Cadono con ciò le fantastiche notizie del Ricci e del Milanese, derivate da una falsa interpretazione delle parole del Fazio, circa l'incontro avvenuto fra il nostro pittore e Ruggero van der Weyden a Roma durante il giubileo del 1450.

Le spoglie mortali dell'artista vennero, a quanto sembra, deposte nella chiesa di Santa Francesca Romana o Santa Maria Nuova a Campo Vaccino. Ma

¹ AURELIO e AUGUSTO ZONGHI, *L'anno della morte di Gentile da Fabriano*. - *Nozze Stelluti-Scala*, Fano, 1887. Per la bibliografia vedi il magistrale libro del VENTURI, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Firenze, Sansoni, 1896, pag. 20-21.

della iscrizione che fregiava la lapide sepolcrale non ci venner tramandati sin ora che insignificanti e, come vedremo, non esatti frammenti. Infatti G. B. De Rossi nella sua *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti e alle loro opere nel medio evo compilata alla fine del secolo XVI*. (*Bullettino di archeologia cristiana*, serie V, anno 2°, Roma 1891) riferisce un frammento d'iscrizione trascritto in un codice epigrafico della Biblioteca Angelica, segnato 1629, che è il seguente:

..... T MAGISTER
..... ABRIANO PICTOR

Si noti poi come il De Rossi erroneamente pensi che tale iscrizione possa riferirsi ad alcuno dei molti pittori oriundi da Fabriano nei secoli XIII e XIV.

Il frammento stesso di epigrafe si legge nel Codice Vallic., G. 28, c. 37, e fu stampato dal Forcella, (*Iscrizioni delle chiese e di altri edifici in Roma*, II, Roma Bencini, 1873), sulla copia fallace di Cassiano del Pozzo nel Codice visconteo, così:

MAGR. BRIANO . PICTOR.

Una fortunata combinazione ci mette in grado di riferire per intero la bella epigrafe, che abbiamo rinvenuta vergata nella prima carta di guardia di un codice della fine del secolo XIII, da un ignoto possessore quattrocentista del manoscritto.¹ Accanto ad essa leggesi una serie di nomi di Pontefici da San Pietro a Urbano I, alcuni epigrammi ed alcuni epitaffi ricavati da lastre tombali della chiesa di Santa Maria in Trastevere.²

Ecco l'iscrizione:

*Si te divinas fas esset flere camenas,
Pictorum hic luget diva Camoena sitim.
Credo equidem vivos pingebas in area vultus,
Quod probat inceptum magni Johannis opus.
Si quis huius igitur nomen patriamque requiras,
Gentilis nomen, at Fabiana domus.
Mercedem petit ipse sibi pro talibus actis,
Divinam poscas illi, viator, opem.*

I fioriti versi latini della iscrizione tornata oggi alla luce ci apprendono dunque in quale estimazione fosse tenuto dai contemporanei il grande pittore [di Fabriano], e ci fan anche maggiormente rimpiangere l'irreparabile perdita della sua grande ultima opera,

¹ Il Codice è un *Decretum Gratiani* membr. (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Edili, n. 96) di c. 320 di sesto 26,7 X 40,2, legato in assi rivestite di carta rossa e costola di cuoio. (Cfr. Bandini, Supplem. Cod. Lat.-Ital., colonne 128-129). Le miniature sono forse di un antico e inesperto maestro bolognese, tutto conforme a rigidi esemplari bizantini.

² L'esser gli altri epitaffi ricavati dalla chiesa di Santa Maria in Trastevere, ci aveva dapprima fatto nascere il sospetto che anche la tomba di Gentile si trovasse originariamente in quella stessa chiesa, e che si fosse fatta dal De Rossi e dagli altri confusione fra le due chiese dedicate a Maria.

l'«*inceptum magni Johannis opus*,» perita forse all'epoca dei rifacimenti lateranensi del Borromini.

PAOLO D'ANCONA.

Due quadri inediti di Andrea Previtali. — Il movimento profondo che segnò un così notevole progresso nella pittura veneta, da Giovanni Bellini a Giorgione, si rispecchia fedelmente anche nelle opere di quei minori maestri, i quali appunto da Venezia trassero gl'insegnamenti e le ispirazioni per la loro

dipinto ancora indissolubilmente legata agli insegnamenti di Giovanni Bellini, la cui influenza, oltre che nella composizione e nei tipi, appare evidentissima anche nell'impasto delle carni delle figure, come nel quadro firmato e datato del Museo civico di Padova.

Ma il sentimento sincero della natura, felicemente espresso nella breve visione di paese, e l'accordo delle tonalità sonore fanno già presentire l'imitazione di Giorgione. Perciò la piccola *Madonna dell'olivo* si ravvicina piuttosto al quadro della galleria di Monaco,



Andrea Previtali: Madonna già nella collezione Grandi di Milano

arte, e dà singolare valore di documentazione ai loro quadri.

Segnalo pertanto col più vivo piacere agli studiosi due dipinti del bergamasco Andrea Previtali, che si conservano in collezioni private.

Il primo dei due quadretti, che fino a pochi mesi or sono appartenne all'antiquario Antonio Grandi di Milano, è dipinto su tavola, misura m. 0,51 di altezza per m. 0,67 di larghezza e rappresenta la *Madonna dell'olivo*. Per la purità dell'espressione e l'intimità affettuosa, a malgrado di qualche lieve imperfezione del disegno, la graziosa tavoletta può figurare fra le opere più amabili del pittore bergamasco.

L'arte di Andrea Previtali apparisce in questo

datato 1510, e deve essere stato eseguito intorno a quel medesimo tempo.

Lo stesso amore delle forme naturali il pittore bergamasco rispecchia assai più largamente nell'altro piccolo quadro che il marchese Serristori ebbe la ventura di acquistare sul punto in cui esso stava per essere gittato sul mercato antiquario.

San Girolamo, coperto di una semplice camicia e col leone accosciato vicino, legge e medita sull'ingresso di una grotta; ma si direbbe che il soggetto religioso non è che il pretesto per dar vita all'ampia rappresentazione di paese che, fra due quinte, sembra dilatarsi oltre i confini della realtà, mentre, sotto le colline azzurreggianti del fondo, città turre e alberi sorgono a specchio di un fiume e i castelli dalle mura

merlate, le chiese con i loro arditi pinnacoli biancheggiano in mezzo al verde.

Così il modesto pittore bergamasco trovò la sua

Una statuetta ignota di Jacopo della Quercia.

— A Ferrara nella Cattedrale, si vanta come di Jacopo della Quercia la molto discussa e discutibile Madonna



Andrea Previtali: Madonna. Monaco, Galleria

eloquenza nella sincerità con la quale amò e riprodusse la natura nelle opere eseguite nei primi anni

col Bambino, con la scritta apocrifia recante il nome del celebre artista e la data del 1408; ma non molto



Andrea Previtali: San Girolamo
Firenze, Collezione del marchese Serristori

del secolo decimosesto, quando la grande luce dell'arte di Giorgione apparve come una meteora e conquistò, insieme con tanti altri, anche lo spirito di Andrea Previtali.

ARDUINO COLASANTI.

lungi da quel gruppo, e precisamente nella sala del Consiglio de' Canonici, vi è una statuetta rappresentante San Maurelio, già da noi veduta un tempo nelle soffitte della Cattedrale, certo opera del maestro senese. Quantunque non si possa offrire ai nostri let-

tori se non una riproduzione debolissima della statuetta, ognuno potrà vederci tutta la energia di Jacopo della Quercia, e nella forte testa del Santo Vescovo, e nella ruvida sua pelle disseccata, e nelle pieghe aggrovigliate del suo manto. Per quel piglio di combattente espresso dalla figura, ci sarebbe da dubitare se le fosse dato il pastorale, o non piuttosto il flagello; e quindi se qui si tratti del vescovo patrono di Ferrara, o in sua vece di Sant' Ambrogio persecutore degli Arian.



Jacopo della Quercia:
Statuetta di San Maurelio
Ferrara, Cattedrale

La statuetta faceva parte probabilmente di un altare, del quale è rimasto unico segno o ricordo. Quando Jacopo la eseguisse non si può dire con certezza; ma tenendo conto de' rapporti formali della statua con quelle nella porta del San Petronio a Bologna, potrebbe supporre che sia stata eseguita nel tempo in cui Giovanni da Siena dava mano a costruire il castello per il marchese di Ferrara, presso la porta di Sant' Agnese. Il 4 di luglio 1428, Jacopo della Quercia scrisse all'operaio del Duomo di Siena che lo aveva incaricato di invitare il predetto Giovanni a tornare in patria, avvertendo come questi fosse allora in Ferrara presso il Marchese, cui « si li chompono uno chastello molto grande e forte drento da la città e si li da ducati 300 l'anno e le spese per 8 boche; e questo so di certo: quanto si venisse costà, di no penso: e non è maestro chon la cazuola in mano, ma chonponitore e ingengiero ». Il documento (cfr. Milanesi, *Documenti*, II, 144) che dimostra la stima in cui Jacopo della Quercia teneva il suo concittadino, ci fa conoscere anche le amichevoli relazioni che dovettero intercedere tra i due. E allo scultore si rivolgeva difatti l'operaio del Duomo di Siena perchè movesse Giovanni al ritorno. Ora a questo tenue filo di notizia non possiamo attaccare l'opericciuola di Jacopo della Quercia nella Cattedrale ferrarese; ma non si può a meno di tener conto che dovette essere scolpita mentre quegli lavorava in San Petronio e il suo concittadino era al servizio di Niccolò III d'Este come *ingengiero*.

A. VENTURI.

Ritratti d'artisti. — Un quadro della collezione Messinger, qui riprodotto, ci presenta due ritratti d'artisti, l'uno di Francesco Duquesnoy di Bruxelles, detto Francesco Fiammingo, l'altro di Alessandro Algardi. Sono i due insigni scultori, associati da quel finissimo critico d'arte che fu il Bellori, quali restauratori dell'arte scultoria. « Benchè — egli scrisse — la scultura fino a questo tempo, sia molto indietro agli antichi nel poco numero delle statue moderne che meritino fama, non essendo essa pervenuta alla perfezione del pennello..., con tutto ciò all'età nostra si rinvisori, e ripigliò le forze con lo studio de' due chiarissimi artefici, Francesco Fiammingo ed Alessandro Algardi, la cui vita siamo ora per iscrivere ».

Francesco Duquesnoy è rappresentato presso la statua colossale di Sant' Andrea, da lui collocata in uno de' nicchioni de' pilastri reggenti la cupola di San Pietro; appresso gli sta un torso, che, quantunque malamente disegnato, potrebbe identificarsi con quello del Belvedere, copiato dall'artista e anzi da lui ridotto in un piccolo modello. Lo scultore mostra allo spettatore con ambe le mani la sua statua, in un atteggiamento concitato, quasi egli volesse ricordare il danno sofferto per il guasto del primo modello di stucco, e le fatiche durate a rifarlo. È noto che il primo modello, dopo essere stato collocato nel nicchione di San Pietro, e grandemente ammirato dagli artisti e dalla Corte vaticana, andò a pezzi, mentre si trasportava alla Fonderia, ove solevansi lavorare le statue per la fabbrica di San Pietro. Francesco ne fu avvilito, e sospettò anche che la rovina dell'opera sua non fosse casuale; ma rimessosi al lavoro, perfezionò il colosso, e il primo di marzo 1640 alla presenza del Papa, « con applauso della Corte e di ciascuno » fu scoperta la statua. Ora il pittore che ritrasse l'artista nell'atto di mostrarla al pubblico, par che abbia voluto fargli esprimere: ecco il frutto delle mie lunghe fatiche, il colosso rifatto da' capo a piedi, in onta ai miei nemici, agli invidiosi e forse ai distruttori dell'opera mia. Ecco la risorta, come fenice dalle sue ceneri!

Fa riscontro al Duquesnoy, Alessandro Algardi accennante alla statua di Innocenzo X, collocata nel Palazzo de' Conservatori. Anche all'Algardi era accaduto un guaio. « Terminati i modelli e le cere — scrive il Bellori — o fosse disgrazia, o malizia di alcuno per la soverchia confidenza ch'egli teneva in uno operaio, il getto non riuscì altrimenti, e la statua andò a male ». E così l'Algardi dovette fare un secondo modello, il quale riescì felicemente; e il bronzo ora si vede sopra un grande basamento marmoreo nella Sala grande in Campidoglio. Ecco qua, par che dica, con aria stanca l'Algardi nel ritratto, ecco la statua a me tormentosa!

Il ritrattista ha figurato su uno sfondo fantastico di Roma i due scultori, « nelle cui mani », al dire del Bellori, fu restituito lo spirito ai marmi,

* * *

Un altro ritratto di speciale importanza per noi (fig. 2) è quello di Jean-Pierre Saint-Ours, celebrato pittore venuto in Roma a sue spese, quando laureato dalla *Académie*, vincitore del gran premio, ebbe i sorrisi della gloria, ma non gli aiuti materiali allo studio, per essere ginevrino e protestante. Il suo biografo Daniel Baud-Bovy (cfr. *Peintres genevois du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, 1702-1817. Première série*. Lio-

d'azione nel terzo. Tra il secondo e il terzo prende posto il ritratto, ora a Roma, dell'idealista che qui visse, e chiese i segreti alla bellezza antica studiando la Musa e la Minerva della villa Medici, la Flora della villa Ludovici, i pini e i cipressi della villa Negroni. Poco prima di dipingere « Amore che trasporta Psiche nel talamo », e probabilmente nel 1781, egli colorì l'autoritratto, corrispondente a quel quadro nel fondo, per il fogliame a destra e per le nubi volgentesi sul cielo aperto. Gli occhi dell'artista par che si dilatino alla



Fig. 1 — Ritratti di Francesco Duquesnoy e di Alessandro Algardi
Roma, Collezione Messinger

tard, Huber, Saint-Ours, De la Rive. Édité par le *Journal de Genève*, MDCCCIII), inizia il racconto della vita del maestro, dicendo come questi riassunse in qualche modo la sua storia in tre ritratti, l'uno a matita disegnato nella fanciullezza o quasi, il secondo dipinto nella sua adolescenza, il terzo eseguito nella maturità della vita. Se il biografo avesse conosciuto anche il ritratto, trovato a Roma dal sig. Messinger, avrebbe meglio indicato lo sviluppo del carattere proprio del pittore, naturalmente grave nel primo, con la fiera d'un eroe di Jean-Jacques Rousseau nel secondo, con la sforzata dolcezza d'un idealista divenuto uomo

vista delle meraviglie di Roma, alle bellezze c'assiche che egli adorava insieme, con il David con il Canova e col suo conterraneo De la Rive. Par che stia per sorprendere qualche segno della vita antica che Tito Livio e Tacito gli avevano spiegato.

Confrontando l'autoritratto della raccolta Messinger con l'altro dipinto nel 1795, esistente presso la *Société des Arts de Genève*, si riconosce la fisionomia stessa negli occhi grandi, segnati un po' duramente da una linea tangente ai lacrimatoi, nel naso curvo nel mezzo e con brevi pinne, nel mento tondo. Ma l'entusiasmo che illumina la testa del giovane pittore,

bello di forza e di fede, nel quadro Messinger, sembra spenta in quella dell'uomo attempato. Preso da febbre egli aveva lasciato Roma dopo aver trionfato co' *Giuochi Olimpici*, coi *Figli di Sparta*, ecc. In patria la politica lo portò all'assemblea nazionale nel 1793, ma dopo avere inaugurato alberi di libertà, rivendicata insieme



Fig. 2 — Jean-Pierre Saint-Ours: Autoritratto
Roma, Collezione Messinger

coi colleghi la memoria di Jean-Jacques Rousseau, il cittadino Jean-Pierre Saint-Ours « est venu », scriveva il De la Rive, « à des idées très modérées, et se disculpe fort de toutes les exagérations dont on l'accuse ». L'autoritratto di Ginevra lo rappresenta in un momento di concentrazione, di moderazione di spirito, di stanchezza; quello di Roma in un giorno di gaudio.

A. VENTURI.

Ancora della medaglia inedita di Virgilio. — Il rovescio della medaglia pubblicata nell'ultimo numero de *L'Arte*, quantunque per la forma decorativa avesse una qualche corrispondenza col diritto, specialmente per gli archetti tangenti nelle punte e gigliati che adornano la circonferenza più interna, non ci parve

connesso al diritto e proprio di esso. Tuttavia, esaminata di nuovo la medaglia, ci siamo persuasi che diritto e rovescio sono stati composti insieme e ad un tempo; ma come spiegare la leggenda macabra del rovescio, come metterla in relazione coi versi dell'antico epitaffio di Virgilio? Ci siamo ricordati la pietra tombale di Hubert van Eyck nel museo di Gand, con la rappresentazione d'uno scheletro il quale tiene un'ampolla in ogni mano. Era ricoperto, dal petto fino alle ginocchia, per una cartella di rame che fu strappata via dalla lastra d'ardesia; ma lo storiografo di Gand, Van Vaernewyck, nel suo *Spiegel der Nederlandsche andtheydt*, ce ne ha conservata l'iscrizione, che così suona: « Rispecchiati in me tu che calchi la mia polvere. Io ero come te. Intanto io sono qui sotto, sepolto, morto, quale tu mi vedi. Nè consigli, nè scienza, nè medicine mi soccorrono; arte, onore, sapienza, possanza, grande ricchezza, tutto è vano all'arrivo della morte! Hubrecht Van Eyck è il mio nome, ora preda de' vermi, un tempo famoso e altamente onorato come pittore. Bentosto anche questa picciol cosa tornerà nel nulla... ». Ora lo spirito del poemetto fiammingo ci sembra ispirare ugualmente il dettato del rovescio della medaglia.

Il concetto della vanità dell'essere e della gloria inciso nella cartella sepolcrale del grande pittore fiammingo, si ripete nel rovescio della medaglia recante nel diritto l'epitaffio della tomba del grande poeta. Soggiungiamo che la pietra tombale eseguita circa il 1427 e la medaglia sono contemporanee o quasi, anteriori al concetto umanistico della gloria diffusosi poi per tutto il resto del Quattrocento.

A. VENTURI.

CORRIERI

NOTIZIE D'INGHILTERRA.

L'esposizione invernale al Burlington Fine Arts Club ha rivelato, come di solito, parecchie pitture ita-

Innanzi tutto ci si offre la Maddalena del Correggio. Ognuno conosce la copia esistente agli Uffizi; altre, ci è stato detto, esistono in raccolte private a Bologna, Modena e Parma. Questa — l'originale da lungo smar-



Giorgione: Ritratto. Londra, Collezione Cook

liane importanti e fino adesso sconosciute. Noi offriamo la illustrazione di alcune di esse ai lettori de *L'Arte*, nella speranza che la più grande pubblicità possa aiutare a risolvere i problemi che esse presentano agli studiosi.

rito — venne a Londra dall'Italia l'anno scorso, e fu comprata da Mr. Salting, il quale ora la presta per la prima volta. Lo stile della pittura ci richiama evidentemente ad un periodo primitivo dell'arte del Maestro. Vi può essere dubbio se la pittura sia quella di-

pinta dal Correggio nel 1517, e alla quale (come accenna il Ricci nella *Rassegna d'arte*, 1901, pag. 125) si allude in una lettera dell'Arciprete di Albinea a Alessandro Malaguzzi di Reggio. Così ci è restituito un esemplare di più di questo divino maestro, esemplare che, quantunque non sia della più alta importanza, ha una certa grazia di colore e delicatezza di chiaro-scuro.

L'altra pittura ci viene da Venezia, o più esatta-

fetto. I capelli sono di un color bruno caldo, il vestito è nero, il libro verde. Il guanto grigio acciaio è senza la terza falange, secondo una moda che sembra essere stata in voga verso il 1510. Il giovine uomo, fra i 25 e i 30 anni, è assorto nei suoi pensieri, e dal libro sembra essere un poeta o un filosofo. L'espressione è fortissima, e la fisionomia simpatica. Vi è una certa somiglianza di stile col così detto Broccardo di Budapest, che molti critici credono realmente di Gior-



Botticelli?: Madonna. Scozia, Coll. James Mann

mente da Treviso, dove la nobile famiglia Onigo ha risieduto per secoli.

Gli affreschi intorno alla tomba del senatore Agostino Onigo nella chiesa di San Niccolò a Treviso, ordinati nel 1490, e le discussioni intorno al loro autore, hanno reso noto questo nome agli studiosi; ora noi abbiamo un bel ritratto del giovane Giovanni Onigo attribuito niente meno che a Giorgione stesso. Questo ritratto è ultimamente passato in possesso dello scrivente, ed è qui illustrato per la prima volta. Certamente la paternità di Giorgione sarà discussa; alcuni vogliono dire che è di Cariani, altri di Pordezone, altri di Licinio e così via. Il suo pregio è fuori questione, e questo è l'essenziale, e il suo stato è per-

gione. E per il momento la decisione del giudizio è sospesa. Essa forse verrà soltanto fra qualche anno, o in seguito alla fortunata scoperta di qualche documento.

Due dipinti fiorentini richiamano quindi la nostra attenzione. Ambedue appartengono ad una collezione scozzese, quella di Mr. James Mann, ed ambedue sono nuovi per gli studiosi di Londra.

Il primo, suggerisce ovviamente il nome del Botticelli, il secondo non è facile a determinarsi. Siamo noi in presenza di un vero Botticelli, di un lavoro di scuola, o di una copia antica? Vi è infatti a Berlino questa stessa Madonna col Bambino fra due santi; e, nonostante delle leggieri differenze, il gruppo è so-



stanzialmente lo stesso. Lo sfondo architettonico ed il paesaggio sono completamente differenti, ed io non vedo la ragione per cui il Botticelli non avrebbe ripetuto il motivo della sua grande pala d'altare. Io preferisco di lasciare agli studiosi speciali del Maestro il decidere questa questione.

Vi è tutta la trasparenza e la ricchezza del colorito

alla vendita Capel-Cure. 2° La bella predellina di Bonifazio de' Pitati, col ritrovamento di Mosè, dello stesso proprietario. 3° Un'altra predella fiorentina con la Natività, appartenente a Sir Henry Howorth, molto vicina al Pesellino, e che ricorda l'incontro di Gioacchino e Sant'Anna di Oxford. 4° Una grande Madonna col Bambino e il San Giovannino, appartenente al



Scuola Fiorentina del secolo xv: Madonna
Scozia, Coll. James Mann

di un vero Botticelli, ma il disegno del Bambino sembra indicare una mano più debole.

Per la seconda Madonna fiorentina noi siamo in presenza di un problema. Ammettendo che l'opera sia una pittura antica genuina, sembra che non vi sia un maestro al quale la si possa attribuire con sicurezza. Il colorito vivido e gaio ricorda Lorenzo di Credi, così pure il tipo del paesaggio. Vi è pure molto di Domenico Ghirlandaio e del Mainardi nel tipo delle facce. La grande mano legnosa è impacciata e molto brutta, e poichè le figure sono quasi grandi al vero ciò è un grave difetto per la pittura. Per il momento il nome del pittore deve rimanere indeterminato.

Altre pitture italiane, delle quali non esistono fotografie, sono: 1° Il ritratto di un giovane di Marco Basaiti, firmato, appartenente a Mr. Salting, un'opera giovanile in ottime condizioni, comprato l'anno scorso

Duca di Brownlow, di qualche scolaro di Fra Filippo Lippi di un bel colorito leggiadro, con un grazioso paesaggio nel fondo.

HERBERT COOK.

NOTIZIE DI NAPOLI.

Dei monumenti di Napoli potrebbe dirsi che attraversano *un brutto quarto d'ora* se la frase, oltretutto vecchia non suonasse ironia rispetto al proseguirsi ed al moltiplicarsi del tempo! Più che necessario è il consociare tutte le forze a modificare il terribile destino che incombe sulle cose d'arte napoletane non perchè solo abbandonate a se medesime, ma perchè fatte ludibrio del primo scaccino che l'abbia in custodia ed ingiustificatamente vessate e premute da coloro stessi che hanno il supremo ministero del Bello!

In verità sembra agli sciocchi che a Napoli sia inutile o per lo meno superfluo parlare di arte mentre la natura somministra un così alto godimento estetico che dovrebbe tacitare ogni altro sentimento, e nessuno pon mente che l'arte e la natura son fatte a posta per integrarsi l'una nell'altra a formare il grandioso poema della vita; e che, trascurando l'arte, ne scapita la natura istessa come qui avvenne nella trasformazione del palazzo di Anna Carafa. A questo il Fansaga aveva dato un mirabilissimo partito decorativo, il tempo un carattere pittoresco che gran risalto dava alla Mergellina incantata... ma la indifferenza dei molti e l'impotenza dei pochi tramutarono ogni nobiltà ed ogni orgoglio seicentesco in uno stucchiato alveare da cui, i balconcini minuscoli che raddoppiarono gli antichi amplissimi vani di luce, occhieggiano oggi assai volgarmente sui dolci specchi acquei circostanti!

E meno male che Palazzo Donn'Anna, ancorchè alterato, ha ancora forza di tener vivo il ricordo di sue leggende e, ben presto, caduti gli stucchi novelli, la fabbrica tornerà pittoresca quanto prima... che dire invece di quelle nobili cose che dovettero o dovranno per sempre esulare dal ricordo e dalla vita; che dire di tutto quello che attende invano il suo decoro?

Alla facciata del teatro del Fondo, esemplare lodevole e nobile di pubblico edificio in pietra del secolo XVIII, potè essere, con rara *premura*, sostituita una frivolistima fronte greco-pompeiana di stucco e con eguale *premura* si lascia tuttavia — dal 1839 si badi! — senza nessuna decorazione, la facciata della chiesa matrice del cimitero, lo che costituisce uno spettacolo indecoroso per i visitatori del luogo sacrosanto, fra i primi d'Italia per nobiltà di postura e dignità di resti che accoglie! Non è soprattutto *inerzia* questa che vieta di attuare, per la chiesa del cimitero, il progetto monumentale dell'architetto Genovesi, mentre ogni anno, nella ricorrenza dei morti, qui si spendono migliaia di lire per coprire con drappaggi e festoni di velluto e carta pesta (!) parte del muro grezzo, come se si trattasse del più modesto paesello d'Italia?

E chi pon mente poi che, nel cimitero stesso, le tenerissime scene della *Via Crucis* affrescate dal Mardarelli lentamente obliterano i loro contorni, affievoliscono le loro tinte onde di tutto il giovine fervore d'arte che le produsse, fra breve non resterà che il ricordo?

Ma... a Napoli si *conserva* come e quando si vuole. Senza che un razionale concetto artistico scusasse il trapasso, si trapiantò la porta maggiore della chiesa della Incoronata in una cappella del ripetuto cimitero, impasticciando così la più strana combinazione stilistica. Invano i solitari cultori delle arti gridano contro cotesti ibridismi, chè, se più si grida, si veggono d'un

subito le fontane porsi in viaggio e durarlo perenne, i monumenti muovere a ridda e durarla irrequieta. Le fontane, voi direte, son fatte per render lieta una veduta e fresca una vicinia; ma qui son fatte per marcire smembrate in magazzini od essere in sete continua e se qualcuna si rialza e si rianima — come quella del Nettuno o di Medina — i suoi getti sono così sgraziati che invece di dolce acqua fanno effetto di razzi compressi che escano con *fischi e buffi* da bocche metalliche. I monumenti son fatti per fissare in un punto un ricordo, voi direte, ma qui han carattere della maggiore instabilità, così che i nobili Aldomoresco, per esempio, se ne vanno e se ne vengono fra giardini e deanibulatori con una disinvoltura che... non li farebbe creder di pietra! Vero è che altre egregie, nonchè *lapidee* persone, preferirono ascendere il colle martiniano e mostrarono almeno la intelligenza di essere liete del dolce spettacolo e delle miti aure della collina certosina, poichè guardarono *silenziose* e senza recriminare il trasformarsi del palazzo del Monte dei Poveri in un edificio industriale; l'aprirsi, nel caratteristico ed equilibrato palazzo Ottaviano, di ben quattro colossali vani arcotravi per tutta l'altezza di pianterreno ed assistono pure tranquille al *rimedioevalizzarsi* di alcune fabbriche — come quelle postiche del Conservatorio di musica — in cui si adottano motivi ambrosiani che col romanico campano fan figura dei cavoli tradizionali!

Egli è che i monumenti medioevali ascisi in San Martino son grati a chi li ritolse al tetro umidore in cui eran costretti a dormire sonno fastidioso e senza che anima sensibile si potesse accostare a loro, e si mantengono oggidì silenziosi per paura di ritornare nelle carceri donde uscirono chi sa per quale ventura. Nelle *carceri*, poichè i monumenti napoletani son divenuti sfingi nonchè immote ma rigorosamente impenetrabili, serrando le loro porte ad ogni più acuto sguardo e non lasciando penetrare industria alcuna di ricercatore amoroso! Forse cotesto vuol giovare ai nostri cuori con lo impedire di accostarci allo sfacelo che nelle novelle clausure si cela: certo è che nessuno sa più ormai come vincere le porte oltre le quali sono le balaustre bizantine rievocanti il santo vescovo Aspreno; nessuno riesce a percorrere indisturbato i recessi di quella cappella che rispecchia nella dolcezza delle sue linee, nella posa delle sue sculture e nel sentimento dei suoi dipinti l'altissimo scopo per cui reca scolpito sul fronte

O MAGNUM PIETATIS OPUS...

nessuno sa come fare per godersi le opere d'arte di Santa Barbara!

Chi sa dirci cosa si nasconda dietro la meravigliosa porta della cappella Pappacoda?... chi sa dirci per quale pertugio si penetri in San Lorenzo e che di misterioso quivi si accoglie... chi sa dirci a quale de-

stino putrescente son mescolate ossa e capolavori marmorei nella cappella dei Sangro e se il genio di Raimondo vive quivi tuttora nelle macabre ebrezze dell'alchimia e della stregoneria?... chi sa dirci se sul vivido pavimento smaltato della superbissima cappella del Pontano si accatastano ancora i paramenti che rendono negre le ultime nostre stazioni sulla terra? Cotesti monumenti tacciono ormai da lustri e sempre più impenetrabili diventano!

Qui non parliamo — per carità di patria — delle fitte armature di travi e delle alte recinsioni a tavolato che, ad ogni piè sospinto, tolgono qualche bella cosa allo sguardo o sbarrano il passaggio.

Cotesti lavori che l'ingegneria chiama *provvisionali* e dice *provvisori*, a Napoli diventano durevoli più che il tempo; si infiltrano da per tutto; ostacolano qualunque vitalità; si radicano negli stessi monumenti con cui finiscono col formare un sol corpo! Ma le opere provvisionali sono ancor nulla in confronto delle vere e proprie *fabbriche* che seppelliscono con frettolosi massicci murari, con barbacani enormi, con tombagnature inverosimili interi monumenti e contribuiscono non già alla loro conservazione, ma al loro sfacelo!

Voi fate, per esempio, per recarvi in San Pietro a Majella e trovate dinanzi alla sua porta un massiccio di tufo di dieci palmi che la chiude... e da anni! Osservate attentamente a che cosa serva cotesto massiccio e giudicate che stia lì come sponda a trattenere la rovina delle fabbriche superiori? Continuate per poco la osservazione e vi accorgerete d'un granchio che nella fabbrica s'asconde! La fabbrica qui è posta perchè col suo peso faccia più presto strapiombare quella superiore. Infatti, essa è *appoggiata* — indovinate un po' — ai gradini prospicienti l'ingresso del tempio, gradini che non avendo fondazione sottoposta, non possono presentare un razionale piano d'impianto ad un pesantissimo sperone, che contribuisce perciò fatalmente al rovesciamento del muro cui si ammorsa, muro che dovrebbe, invece, sostentare!

Ma... basta di questa corsa precipitosa da noi intrapresa attraverso i monumenti di Napoli, poichè essa riesce ad una ben pallida immagine dello stato miserando di tutto un patrimonio artistico. Pur troncando questa manchevole descrizione complessiva, troviamo invece via d'illustrare uno alla volta i monumenti e notare quanto è possibile ancora fare in lor pro. Non recrimineremo sul passato altro che a sprone dei presidiatori presenti, unendo la voce nostra a quella eletta di molti amatori, senza passioni che non siano per il bello, per il buono, per l'onesto, e recando — in salute — lode alla Commissione locale dei monumenti che, avendo incarico di vigilare sugli edifici cittadini d'interesse artistico e storico e sulle opere d'arte esposte al pubblico, compie cotesto in-

carico con zelo da molt'anni, abbenchè *invano*, poichè le maggiori autorità o le più dirette al *governo effettivo* delle cose, lasciano cadere costantemente nel dimenticatoio i più fervidi voti, quando non cercano di eludere il controllo, quando anzi *deliberatamente* non vanno contro i più ragionevoli *desiderata*, come avviene per la chiesa della Croce di Lucca! — A proposito... quale sarà per essere il destino di questa Croce di Lucca delle cui sorti si sono impossessati ormai tutti i critici rispettabili e non, battezzati ed irriverenti al Cristo? Essa dovrà... essere demolita!

Ed *amen* o... Croce che insolitamente mostri gigli toscani sui cimazi del tuo portale... ma prima che tu ti adegui al suolo, riceviti su questo foglio che s'intitola e sacrifica solo all'ARTE, una disadorna necrologia, e l'espressione di un ruvido sforzo contro il crudele destino che reclama il sale sulle tue fondamenta!

* * *

La chiesa della Croce di Lucca appartiene a quel gruppo di costruzioni che si distinguono per il mistico sentimento che da esse emana non tanto per proprio valore quanto per l'intenzione dell'artista che, con geniale intuito, volse ad espressioni della massima idealità elementi ad essa riluttanti; e, non tanto per il contenuto singolarmente considerato, quanto per la riflessione dei tempi che in esse si nota. Coteste costruzioni dovendo servire più ai claustrali che al popolo, hanno, dice il Miola, «un'aria di intimità fine e gentile» quasichè «si fosse circondata di liete e festive immagini la reclusione dal mondo delle vergini consacrate a Dio, e si fosse, della vita trascorsa un tempo in aristocratici ambienti, serbato nel tempio quel tanto che poteva conciliarsi con la rinunzia di tutto»! Le origini della nostra chiesa rimontano al 1537 quando suor Cremona e Sebastiano Puccini fondarono in Napoli il monastero che intitolarono alla loro patria. La chiesa era veramente allora all'interno del monastero e fu di poi sostituita dall'attuale, ma del Cinquecento questa serba il soffitto; qui — a nostro giudizio — adattato e ricostruito ai primi del Seicento.

Cotesto soffitto è un meraviglioso lavoro in legno a riquadri intagliati, messi ad oro e colori: nel centro fu aggiunta di poi una tela. A prescindere da questa tela, che in ogni modo è pur lodevolissima, la caratteristica di *meraviglioso* attribuita al soffitto non è un eufemismo che nasconda l'amore di un artista a tutto ciò che l'antico a lui tramandò, ma risponde così al vero che sarebbe volgare sacrilegio il misconoscerlo e basterà esaminare *de visu* per convincersene. Diciamo che questo soffitto conserva il carattere del puro rinascimento perchè tale è il senso dei suoi rosoni scolpiti, dei suoi cassettoni ovoluti, delle sue borchie, delle sue modanature semplici ed elegantis-

sime; mentre l'armonia delle tinte che il tempo ha date a tutto l'insieme lo rende tale che degnamente potrebbe adornare di sè i più splendidi saloni del tardo Cinquecento.

Chi studi attentamente il partito decorativo di questo soffitto, si accorge subito che non è nato di getto: infatti esso non ha il compartimento centrale (che è quasi quadrato) in armonia del lungo e stretto rettangolo del contorno generale, mentre intorno al centro sono 46 cassettoni distribuiti venti in testa, venti in coda e soli tre e tre a destra ed a sinistra. È probabile perciò che le file di testa e di coda di cotesti cassettoni siano quelle del soffitto cinquecentesco che non giunse a rivestirsi del carattere barocco, quando, nel 1624, le monache trasferirono la chiesa dall'interno del monastero in quella che tuttora si vede verso la pubblica strada e vi riadattarono il vecchio soffitto con l'aggiunta della tela centrale, — rappresentante la Vergine del Carmine fra santi — opera questa di Giovan Battista Caracciolo.

Veniva sorgendo così ai primi del Seicento la manifestazione d'arte che or ci occupa e come fu semplice all'esterno, anco all'interno essa lo fu in sul principio. All'interno ebbe una navata sola, ma ben cinque cappelle per ciascun lato e ad esse si accede per arcate a tutto sesto; i primi archi di destra menaron poi alla sagrestia; quelli di sinistra furono in comunicazione con la ora distrutta *portieria* della clausura. Sulla parete di fondo della chiesa resta ancora il Crocifisso primitivo che dicesi copiato « perfettamente da quello famosissimo venerato in Lucca ». Esso ha corona d'oro e tunica di color rosso scuro gallonnata d'oro ai lembi; ed è importante non tanto per l'intrinseco valore artistico suo, quanto per la nozione storica che serba del culto e della influenza lucchese in Napoli.

Qui cade in acconcio il ricordo del nobile paliotto dell'altare di questa nostra chiesa che, come si esprime il d'Ambra, « è *singolare* in Napoli, perchè di legno intagliato con architetture e figure colorate a rilievo sopra un fondo di specchi che moltiplica ogni cosa, e rappresenta un vestibolo di nobile casa con grandi usci ed una branca di scalinata a manca, sul cui ripiano si svolge il ritorno del figliuol prodigo nelle braccia pietose del padre, mentre i servi scendono recando abiti nuovi e conforti ».

A parte di questo paliotto, si sa che nel 1684 fu costruito il degnissimo altar maggiore che, arricchito in seguito, tuttora si conserva; e, compagno a questo ricordo, è quello della sontuosa decorazione marmorea della chiesa che, iniziata con i lavori del breve presbiterio primitivo, fu estesa ben presto a tutte le arcate della nave.

La decorazione della chiesa della Croce di Lucca — siccome si rileva dai documenti pubblicati dal Ceci in *Napoli Nobilissima* — si deve all'arte di Francesco

Antonio Picchiatti ed agli ultimi anni della sua gloriosa carriera. Si avrà una idea della importanza di quest'arte pensando che al Picchiatti si debbono l'edifizio del Monte della Misericordia, l'obelisco di San Domenico, il palazzo del Monte dei Poveri Vergognosi, il convento di Santa Maria dei Miracoli, il campanile di San Pietro Martire ed altre opere importantissime di Napoli; ma non si avrà *completa* l'idea di quest'arte, se al ricordo del Picchiatti non si associerà quello di Pietro Barberis, scultore dei più geniali del barocco napoletano.

L'interno della nostra chiesa, fu adunque — per coteste due arti collegate fra loro — reso a questo tempo davvero mirabilissimo, nè chi guardi solo l'esterno può immaginare quanto dentro si accolga! I pilastri della navata furono coperti di marmi colorati ed adorni di così belli e lustri lavori di commesso che, per gusto, eleganza di disegno, perfezione di fattura e preziosità di materiali divennero quasi i più notevoli che offrano le chiese di Napoli ove pure tanti e così ricchi se ne incontrano. Lavorati allo stesso modo furono i grandi sostegni dell'arcata trionfale e quelli che fiancheggiano la conca, mentre fra le dieci finestre superiori della navata furono dipinte, in attesa della relativa incrostazione, figure d'angioletti a chiaro scuro, vasi fioriferi ed altri motivi ornamentali di graditissima intonazione col resto. L'ordine architettonico seguito fu il composito: le chiavi degli archi sono teste alate di cherubini, dorate in tutto tranne che nel viso; sotto un primo cornicione ad oro e colori sporgono gentilmente i coretti della clausura a maglie e cornici d'oro; sul grande arco del presbiterio inclinasi, a rilievo, una grande croce a doratura specchiante; mentre in cima a tutto un secondo cornicione dorato sostiene il soffitto già illustrato.

Nei lavori del Barberis è bene però insistere, poichè in essi si contengono le più svariate membrature architettoniche del barocco napoletano: basamenti, *reggimenti*, modanature scorniciate e *carose*, pilastri e fondali, cimase, cornici dritte e modanate, stipiti con membretti nei contorni, cartelle e *cartelloni*, fiori penduli, cherubini alati, cartocci, *pelli*, *conchiglie* di marmi intagliati, vasi di marmo, frontispizi... e poi, a non presto finire, commessi lisci e commessi di fogliame e di fiori; e tutto ciò fatto con pietre di *giallo schietto*, di *breccia di Sicilia*, di *verde di Calabria*, di *verde antico*, di *nero di Calabria*, di *broccatellone*, di *breccia di Francia*, dei *bardigli* i più diversi e ricchi. Il complesso e l'armonia di queste pietre svariatissime s'innalzano man mano fino ai putti alati che tengono una corona imperiale *traforata* e commessa di *bianco* e di *nero orientale*, di *diaspro di Sicilia*, *lapislazzuli* e *trasparenti* di vari colori... onde non può ridire la ricchezza e la preziosità dei nostri lavori, chi non li abbia veduti o non sappia apprezzarli!

Un antico coro è sopra l'ingresso ed un antico

organo fa bella mostra di sè in una cantoria splendida per intagli nel *tiglio* a dorature, dovuti a Giacomo Colombo che vi fece « quattro puttini di tutto rilievo, pilastri di opera di quadro, con sue basi et capitelli, cartelle, mensole, fogliami, festoni de fiori et de frutta ». Notevoli sono gl'intagli marmorei delle pile dell'acqua benedetta dovuti anch'essi al Barberiis che le fece in bardiglio « con spallere de marmo et commesso de raggi rossi et gialli, et colomba del Spirito Santo nel mezzo, et *coquiglia* con altre *pelle* et *cartocci* de tutto rilievo de marmo et misco ».

Tralasciando di maggiormente insistere sulla importanza di questi lavori in cui il commesso o musaico s'innalza dal grado delle superfici *piane* a quello delle più varie superfici curve, diremo come nel 1725 Giov. Battista Manni diresse la nuova sagrestia che, dice il Ceci, « è un encomiabile esempio di decorazione dagli stucchi della vòlta di Giuseppe Cristiano e dai freschi di Leonardo Olivieri allo scaffale dell'ebanista Carlo Schisano ». Nel 1739 alla seconda fantasia dell'architetto Ferdinando Sanfelice fu affidata la rifazione dell'altar maggiore cui si aggiunse l'elegante tabernacolo. Fecesi allora la cornice del comunichino; fecesi, con grazioso disegno, il pavimento del presbiterio, mentre il marmoraio Giuseppe Ciccarelli era l'intelligente artefice che tutto ciò conduceva. Erano questi lavori conseguenza di una disorganica aggiunta che il Sanfelice era stato chiamato a fare alla nostra chiesa e cioè del profondo presbiterio costruito *ex novo*, in pianta rettangolare, fuoruscante dal capo croce siccome un volgare scatolone. In fondo ad esso troneggia ancora la icona del Cristo di Lucca; la luce piove bellamente dall'alto in modo che le finestre non si veggano; ma, sopra l'altare, invece di una *cupola* l'architetto pose, con poco simpatico partito decorativo e costruttorio, una *vòlta a padiglione*, con sgraziatissimo lanternino quadrato!

Si avverta qui che questo presbiterio — attualmente corroborato da saldissimi barbacani esterni — è in condizioni poco felici di stabilità mostrando grandi lesioni nelle arcate dei finestrone onde par quasi che la sua calotta posteriore siasi staccata dal resto. Sulle sue pareti laterali interne, mancando la decorazione marmorea, sono invece due grandi tele che il Ceci assegna a Niccolò Rossi: l'*Invenzione* e l'*Esaltazione della croce*.

Nel 1747 morì Francesco Crivelli, giureconsulto di grido, la cui discendenza porta il titolo di Duca della Rocca Imperiale, e fu sepolto nella chiesa della Croce di Lucca, onde non manca qui anche la religione delle tombe. Per munificenza forse del Crivelli, si venivano eseguendo i lavori esterni della nostra chiesa rimasti interrotti al gran portale di piperno. Esso portale presenta lateralmente due lesene che finiscono in mensole marmoree a teste di cherubini e gigli. Di sopra alla cornice è una edicola quadrata arricchita

da cartocci nei fianchi e sormontata da frontone: nell'interno di essa è un affresco in buona parte deperito. Alquanto più ricco di questo portale ma della stessa arte, era quello, or demolito, scolpito nel 1748 da Vincenzo d'Apice per la portiera del monastero e che, prima della demolizione, si vedeva a sinistra della facciata della chiesa. Questo portale avrebbe potuto — ed ancor potrebbe — adoperarsi a decorare il finestrone anteriore della nostra chiesa che resta tuttavia senza decoro alcuno.

Nel 1763 la prima cappella di sinistra, detta dell'Annunziata, ebbe un altare marmoreo di Vincenzo d'Adamo, pitture di Giuseppe Funaro, dorature di Gennaro Mellone; mentre la seconda cappella a destra, detta dell'Immacolata, ebbe ornamenti marmorei di Francesco de Martino. Oltre il fin qui detto, la nostra chiesa accoglie del pittore Niccolò Vaccaro: *Santa Maria Maddalena dei Pazzi* e *Santa Teresa*; una tavola d'ignoto con la *Vergine del Carmelo*; *San Domenico*, *Santa Monica*; lo *Sposalizio della Vergine* e *San Rocco* vi sono di Andrea Malinconico; un'*Annunziata* è attribuita a Francesco Curia; una *Vergine del Rosario* è forse del Balducci... mentre alcuni affreschi pur concordano con tutto il resto. E nella concordanza appunto che risulta dalle masse, dalle minori linee plastiche, da ogni accenno di decorazione e rivela ora un movimento architettonico di squisita armonia e di equilibrata consistenza; ora un originale gioco di ornati di varietà grande immaginosa e nobile; ora una espressione personale pittorica di vita bene intesa e con sapienza fermata nel colore... nella selezione artistica che qui accoglie napoletani e repelle i forastieri... si riassume così bene lo spirito dell'*arte locale*, che questa chiesa diventa una delle più schiette, genuine e serrate manifestazioni del genio napoletano.

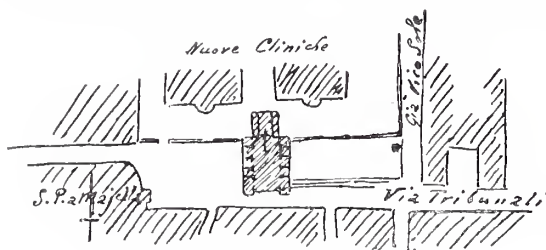
Sono in questa chiesa tre secoli di arte fortemente vissuti e vergini di oltraggi, e dinanzi al pietoso fato cui sono condannati si arresta perplessa ed insoddisfatta la nostra storia estetica! Se questa chiesa è tuttavia in ascensione vibrante di vita, se è in giovinezza freschissima anzi acerba... come e perchè passar si deve, per essa, alla storia dell'agonia? Non è proprio una violenta *esecuzione capitale* che fu decretata per essa e di cui la storia delle arti si dorrebbe in eterno come quella civile si duole dei martiri sgozzati inopinatamente sul fior dell'età, nel rigoglio delle forze, nell'innocente candore delle loro virtù?

* * *

Intorno al 1900 s'ebbero le prime apprensioni circa il destino di questa chiesa a proposito del progetto delle Nuove Cliniche, il quale però — si assicura — non prevedeva l'abbattimento del bel monumento, mentre anzi la distanza fra le nuove fabbriche e l'abside della chiesa sembrava togliere ogni timore d'in-

gombro. Purtroppo però i lavori di costruzione e di circostante sgombro vennero a far risultare la chiesa nel centro di un piazzetto oblungo che — presentando due minori spiazzi uno ad oriente ed uno ad occidente della chiesa stessa — ne sembrò oppresso contro ogni riguardo di estetica mentre l'antica fabbrica risultò pure incuneata fra le nuove contro ogni riguardo d'igiene.

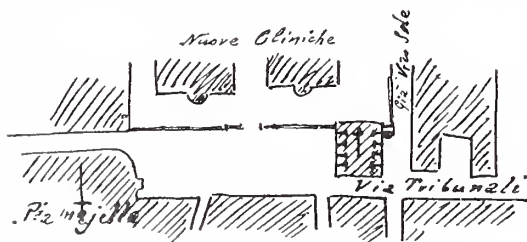
Fu per ovviare a cotesti inconvenienti che si decretò *tout court* l'abbattimento della chiesa... e mentre



Napoli. La posizione attuale della Croce di Lucca

ai nuovi barbari decretatori qualcuno avventava l'acre ma giusta invettiva: « essi non hanno bicipiti da smuovere i marmi secolari ma dispongono di una così vergine e gagliarda energia d'ignoranza e d'inconsapevolezza, da provocare la putrefazione nelle materie incorruttibili come il bronzo ed il granito! », un larghissimo movimento si manifestò fra gli studiosi, in pro della conservazione della chiesa.

Pica, Ceci, Torraca, Miola, Croce, Petrone, Spinazzola, Bernich, Schipa, Ferrarelli, Cimmino, de la Ville, Villani, Vestola, Gaeta, de Petra, Correrà, Colombo, Fortezza, de Luca, Tagliatela, Galante, Brayda, Jerace, Martini, Abatino, Filangieri di Candida, de Montemayor, Marroni, Fiordelisi, Salazar, Farneti, Faraglia, d'Orsi, Cammarano, Vetri, Pepe,



Napoli. La posizione progettata della Croce di Lucca

Tesorone... e cento altri lodatissimi critici ed artisti si levarono, in Napoli, contro l'abbattimento...; nei verbali della Commissione municipale s'iscrissero ripetute e vibrante proteste; la Commissione centrale dei monumenti si mostrò pur essa sfavorevole... ma l'abbattimento fu ufficialmente annunciato, insieme alla buona intenzione di ricostruire le parti meritevoli, adattandole in nuovo edificio!

Chi conosce l'arte della Croce di Lucca — ed i nostri lettori ormai ne sanno qualche cosa — saprà

pure essere impossibile *ricostruire* dopo aver *abbattuto*: si ricordi che qui le murature non sono quelle correnti a masselli lapidei o più o meno coperte di stucchi o più o meno dipinte... qui sono coperte di piccoli marmi commessi che non possono staccarsi che per interi pilastri e per intere arcate; mentre se qualche cosa si demolisse spezzettata nelle sue parti, si perderebbe irreparabilmente tutto! E che varrebbe del resto conservare le pile dell'acqua santa, qualche modanatura, una imposta d'arco, un capitello, una chiave alata, un pezzo d'altare... se non si potesse riavere il bello ed armonico *insieme* che ora si vede e se, anzi, si riavrebbe una goffa e povera scimmiotatura dell'attuale vitale organismo, visto che è tecnicamente impossibile trarre a salvamento tutto il materiale marmoreo del nostro tempio? Non parliamo qui del soffitto che in una demolizione andrebbe completamente in isfacelo. « Quando il soffitto di Sant'Andrea delle Dame — pure di legno a cassettoni — fu toccato — disse argutamente il Pepe — dalla mano caritatevole del demolitore... tutto venne giù in polvere da tarlo... » e non sarebbe cotesto il destino pur del soffitto della Croce di Lucca se dovesse essere *demolito* nella lusinga d'essere altrove ripristinato?

Ma... dunque, dirà il lettore, questa chiesa ha da restare o no, contro le ragioni di estetica e d'igiene che ne reclamano l'abbattimento? Per rispondere a questa domanda vediamo un po' d'impostar noi la relativa questione edilizia nei suoi *veri termini attuali*. È indubitato che con la costruzione delle nuove cliniche siansi commessi i seguenti due errori:

Pel primo, avendo spazio *ad esuberanza* sui terreni degli aboliti monasteri circostanti alla Croce di Lucca si sono cacciati i fabbricati nuovi così prossimi a questa chiesa che lo abbattimento di essa doveva manifestarsi necessario fin dall'inizio dei lavori. Le nuove fabbriche potevano ricevere allora una diversa distribuzione, cioè la loro ubicazione poteva essere studiata *fin dal principio* in vista della conservazione della chiesa. Attualmente il dilemma conseguente all'errore commesso: « deve la chiesa ceder posto alle cliniche o queste a quella » non può risolversi — crediamo — che affermando risolutamente: « *deve la chiesa ceder posto a quel che fu espressamente da poco costruito a beneficio degli studiosi!* »

Passando al secondo errore, che è anch'esso grave quanto il precedente, diremo che la sistemazione stradale circostante alla nostra chiesa, così come fu attualmente realizzata, costituisce una irrazionalità ingiustificabile. A coloro che non conoscono i luoghi non è facile, senza sussidi di *quote*, rappresentare la cosa in modo che questo secondo errore sia facilmente intelligibile. Noteremo, per spiegarci alla svelta, che il profilo stradale della larga ed erta via in cui fu trasformato l'antico *vico Sole*, fu fatto malamente ad una sola livelletta a cominciare dall'incontro di esso

con via Tribunali, mentre, sboccando ormai vico Sole in una piazza, il suo profilo doveva risultare quasi in piano per tutta la larghezza della piazza stessa, e l'acclivio stradale, verso il nord, doveva cominciare dalla cinta delle cliniche che forma appunto *linea di sbocco nella piazza*. La sistemazione planimetrica della nuova via, così sbagliata, ebbe per conseguenza il basolamento longitudinale della piazza a gradini che, non essendo tecnicamente compatibili, furono lasciati incompleti (!) quasi a disonore di coloro che intorno a tale sistemazione non sanno che pesci pigliare ed aspettano appunto l'abbattimento della Croce di Lucca per avere argomento a sanare lo sconcio con un nuovo generale basolamento.

Come si vede, sono due gli errori cui mettere riparo e noi confidiamo di poter suggerire la maniera di sanarli con soddisfazione generale mercè... un ardimento che non può più sembrare un'americanata se anche l'ingegneria italiana oggi se ne avvale. Noi proponiamo adunque che, scavata una profonda ed ampia trincea ad oriente della chiesa per tutta la sua larghezza; costrutta con tutte le cautele dell'arte una platea di calcestruzzo armato sotto le fondazioni della vecchia fabbrica; affidata detta platea ad opportuni congegni rotabili sopra relativi binari..., sollevando e spingendo secondo dettami scientifici il tutto verso oriente..., la chiesa della Croce di Lucca sia trasportata di sana pianta dal sito che attualmente occupa, sull'area che resta a quaranta metri ad est, abbattendo, di essa chiesa, il solo presbiterio già cadente e lasciando il resto nello statu quo.

Non è qui il caso di sviluppare la nostra proposta nei particolari tecnici che competono al relativo progetto, ma vogliamo sperare che essa non risvegli lo scetticismo che annichila ogni suggerimento di carattere insolito che in Italia disinteressatamente si dia. Certo è che la esecuzione della nostra proposta, con pochi mesi di lavoro e con mezzi pecuniari limitati, portando la Croce di Lucca verso un lato del piazzetto ora ingombro al centro, permetterebbe alla gloriosa chiesetta di *continuare integralmente la sua vita senza disturbare più alcuno!* Sarebbe invero, con questo trasporto, rimediato al primo errore da noi illustrato, poichè *trasportata di sana pianta* la chiesa sul lato orientale del piazzetto, resterebbe, sul lato occidentale, un'ampia piazza, e le cliniche che su questa prospetterebbero *non sarebbero più ingombrate*. Sarebbe pure rimediato al secondo errore, perchè, abolendosi gli attuali scalini della piazzetta, si potrebbe mantenere la sistemazione già fatta di vico Sole, prolungandone gli acclivi fin contro il muro orientale della chiesa trasportata; mentre il suolo occidentale potrebbe essere sistemato tutto a livello di via Tribunali, cioè col vero e proprio carattere di una piazza.

Le ragioni che ci consigliano di proporre l'abbattimento del presbiterio sono insite nella sua disorga-

nicità rispetto al resto, nelle sue cattive condizioni attuali di stabilità e nella semplificazione che darebbe al trasporto. Dietro l'altar maggiore dovrebbe, a trasporto ultimato, costruire *ex novo* un'abside breve su pianta curvilinea e la chiesa, raccordata, tornerebbe ad avere un organismo più confacente ai nostri tempi che abolirono le claustrali ed il relativo ampio servizio presbiteriale. Coll'abbattere il presbiterio non si perderebbe d'altra parte nessun nobile lavoro di marmi, mentre le sue tele potrebbero essere distaccate e conservate. Inutile aggiungere che i fianchi della chiesa andrebbero liberati, all'esterno, da ogni fabbrica che non sia ossatura del tempio, e decorati secondo stile e civiltà comportano; mentre alle spese generali provvederebbero il Comune, il Ministero dei lavori pubblici, il Fondo per il culto, il Ministero dell'istruzione pubblica... e forse anche i cittadini che amano gli onesti ed imparziali propositi!

Concludendo intanto a proposito di questa nostra chiesa, ci lusinghiamo di avere aggiunta una parola non del tutto inutile alla letteratura che intorno ad essa si è fatta fin'oggi, e vorremmo che essa fosse *diligentemente vagliata*. Certo è che non *potendo* la Croce di Lucca restare in sito, per ragioni di estetica e d'igiene; non *dovendo* essa essere demolita, per il diritto acquisito di ogni *opera d'arte* a sussistere incolume attraverso i tempi, nasce spontaneo il suggerimento di *trasportarla di sana pianta là ove non pregiudichi più nè estetica nè igiene, e questo si può* — stavamo per dire *si deve!* — fare seguendo le linee generali della nostra precedente proposta.

Napoli, dicembre 1907.

FILIPPO LACCETTI.

NOTIZIE ROMANE.

La Mostra dell'ornamento femminile (1500-1850).¹ — Le esposizioni di arte antica tenute in questi ultimi anni in alcune città italiane hanno sollevato vivaci discussioni nel nostro pubblico, il quale si è domandato se fosse maggiore l'utile o il danno di queste cosiddette feste dell'arte che tendono a raccogliere ed a mettere in vista opere sparse in luoghi poco accessibili, facilitando le ricerche degli studiosi e degli amatori, ma aprendo altresì un varco più largo alla irruente cupidigia straniera. La Mostra dell'ornamento femminile apertasi negli eleganti locali terreni del palazzo Rospigliosi si presentò invece sino dal primo momento sotto ben altro aspetto dalle solite esposizioni che implicano trasporti difficili e pericolosi da luoghi lontani della campagna, spogliazioni, sia pure temporanee di luoghi destinati al culto. Non si trattava di opere che il pubblico poteva ammirare più o meno comodamente in luoghi sparsi qua e là, bensì

¹ Vedi il *Catalogo illustrato della Mostra dell'ornamento femminile*, con 40 zincotipie, Roma, Forzani, 1908.

di oggetti appartenenti esclusivamente a privati (i cui nomi del resto sono garanzia sufficiente per la loro conservazione), di piccoli capolavori del gusto e dell'eleganza, custoditi gelosamente in dimore di difficile accesso per la maggioranza degli amatori e degli studiosi. Una mostra dell'ornamento femminile, intesa secondo questi criteri, presentava tutto l'interesse e tutti i vantaggi delle mostre artistiche del genere, senza nessuno degli inconvenienti che di solito si debbono lamentare nelle altre. Inoltre, gli eleganti saloni di uno dei più bei palazzi di Roma offrivano la sede

La sezione dei merletti, il cui ordinamento è dovuto alla cura intelligente della signora Elisa Ricci, è raccolta quasi interamente nella prima grande sala della Mostra. Ci sarebbe graditissimo, se lo spazio e l'indole di questa rivista ce lo consentisse, di intrattenere minutamente i lettori su tutte le meraviglie che questa sezione presenta raccolte, dai rudimenti e caratteristici merletti figurati della Sardegna, alle trine di vario tipo delle Marche, dell'Umbria, della Sicilia, di Milano, di Genova, fino alle produzioni prodigiose dell'ago e del fusello di Venezia e delle Fiandre.



Fig. 1 — Ventaglio a « vernis Martin » secolo XVIII

più propizia e più decorosa per accogliere degnamente i preziosi oggetti destinati a questa mostra.

Per queste ragioni l'idea sorta nel Comitato organizzatore trovò sino dal primo momento il massimo favore nelle persone che dovevano maggiormente contribuire al suo trionfo, cioè negli espositori, fra i nomi dei quali sono da annoverarsi, quello di S. M. la Regina Madre e quelli delle più insigni case del patriziato romano e dei più intelligenti ed appassionati collezionisti.

Ed al favore incontrato nelle persone degli espositori non è stato minore quello destato nel pubblico dei visitatori. L'Esposizione del palazzo Rospigliosi ha formato uno degli avvenimenti artistici più importanti della stagione invernale romana per l'alto interesse degli oggetti in essa raccolti.

La Mostra può essere considerata come divisa in due grandi sezioni. L'una comprendente i merletti, l'altra gli oggetti d'arte in genere.

Per ciò che riguarda gli oggetti d'arte attinenti all'ornamento femminile ci piace ricordare innanzi tutto la superba collezione di ventagli della marchesa De Boiani Buzzagarini per la quantità degli esemplari esposti, per la loro originalità, per la varietà loro che ci permette di seguire lo svolgersi dell'arte applicata ad uno degli oggetti più caratteristici dell'ornamento femminile, dai tempi di Luigi XIII, attraverso l'epoca di Luigi XIV, di Luigi XV e di Luigi XVI, fino alla Rivoluzione, al Direttorio ed all'Impero.

Fra quelli dell'epoca di Luigi XV, sotto il regno del quale l'industria del ventaglio, come di tutti i generi artistici destinati a circondare la donna delle più soavi attrattive della bellezza e dell'eleganza, raggiunse una raffinatezza squisita, prevalgono quelli con stecche in avorio scolpito ed intagliato, spesso incrostato di madreperla, e con figure in carta od in pelle rappresentanti scene campestri o pastorali, soggetti poetici e leggiadri, in contrasto colle pe-

santi composizioni di soggetto mitologico predilette dagli artisti sotto il regno di Luigi XIV. Un ventaglio *a cabriolet* scolpito e dipinto, ed uno in *verniss Martin* si distaccano da tutti gli altri per la loro rara bellezza. Dai ventagli Luigi XVI, nei quali le tenui volute set-

che segna il vero termine di passaggio collo stile dell'Impero, e di cui la collezione De Bojani presenta copiosi e notevolissimi esemplari.

Questa collezione trova poi il suo complemento negli altri numerosissimi ventagli, che disposti nelle varie



Fig. 2 — Tabacchiera con miniatura di Isabey
rappresentante il re di Roma

Tabacchiera fatta fare da Napoleone I in ricordo della presa di Vienna

tecentesche vanno assottigliandosi ed attenuando le loro curve, preludendo ai semplici e classicheggianti motivi dell'Impero, si passa ad alcuni rari esemplari del tempo della Rivoluzione, con pagina rappresentante i vari tipi di carta degli Assignati, con proverbi od enigmi.

Ed ecco che la ricerca dei motivi classicheggianti si fa sempre più sensibile nell'epoca del Direttorio,

vetrine della seconda sala, costituiscono la sezione più ricca di tutta la mostra. Prevalgono sempre fra tutti, i ventagli dell'epoca di Luigi XV, Luigi XVI e dell'Impero. Alcuni rari esemplari in *verniss Martin* con decorazioni in stile cinese, secondo la moda dell'epoca, appartenenti a S. M. la Regina Madre, al principe Pignatelli, alla signora Rivaroli (fig 1), al conte di San Martino Valperga, si distaccano da tutti gli altri per

la vivida lucentezza dei loro colori smaltati, per l'eleganza e la grazia delle composizioni.

Ma uno soprattutto ci mostra l'apogeo a cui era giunta quest'arte delicata sotto Luigi XV, ed è quello di proprietà della signora Bianchi, formato da ricche stecche in madreperla scolpite e incrostate d'oro, con una pagina che è tutta una festa di colori, un vero inno alla dama cui esso era destinato, a M.^{me} de Pompadour, che è rappresentata seduta ai piedi di un albero in mezzo alla campagna verdeggiante, mentre Luigi XV, inginocchiato ai suoi piedi le presenta, dopo la caccia, la zampa del cervo ucciso. Esso è attribuito e non senza fondamento al pennello di J. A. Vanloo.



Fig. 3 — Scatolina di Sassonia, secolo XVIII con ritratto di Augusto III

Di ventagli Luigi XVI ci offrono alcuni preziosi esemplari le copiose raccolte di S. M. la Regina Madre, della duchessa di Mondragone, del conte P. Antonelli; altri di vario tipo, sempre di raro interesse storico o artistico, sono raccolti nelle varie vetrine.

Le sezioni più importanti della mostra, dopo quella dei ventagli, sono costituite dalle tabacchiere, dalle miniature e dagli orologi, sezioni alle quali il comitato della Mostra ha concesso di buon grado larga ospitalità, benchè formate da oggetti che non si riferiscono strettamente all'ornamento femminile. Quasi può dirsi che ognuno di questi piccoli oggetti ha una storia sua particolare, per la persona che in esso è rappresentata od a cui è originariamente appartenuto, storia che ne aumenta di gran lunga il valore intrinseco. Fra le tabacchiere quelle napoleoniche tengono il primo

posto, e fra queste il primissimo è incontrastabilmente dovuto a quella che reca nel coperchio la miniatura del Re di Roma (fig. 2) firmata Isabey. L'arte del celebre miniaturista francese sembra avere qui concentrato tutte le sue eminenti qualità nella esecuzione accuratissima di questo ritratto, così vivo e così grande, diremo, nelle sue piccole dimensioni; fu questa la tabacchiera preferita da Napoleone, e costituì uno degli oggetti più cari all'Imperatore durante i tristi giorni di Sant'Elena.

Un altro ritratto del Re di Roma in età un poco più avanzata che nella miniatura della tabacchiera, di mano ignota, ci è offerto da un medaglione esposto della signora Elena Serventi Longhi. Ad Isabey stesso si debbono poi due altre miniature finissime, l'una montata a medaglione rappresentante Paolina Borghese, l'altra legata a braccialetto, col ritratto di Carolina Murat.

Fra le altre tabacchiere del periodo napoleonico, alcune delle quali recano sul coperchio il ritratto dell'Imperatore, una specialmente presenta un interesse storico, se non artistico, di prim'ordine; ed è quella fatta fare da Napoleone I in ricordo della presa di Vienna, con una pietra del selciato della città conquistata. Essa è decorata all'esterno con una medaglia d'oro commemorativa e due monete antiche incastonate nel coperchio, e porta internamente questa iscrizione: « Napoléon fit faire cette tabatière avec une pierre du pavé de Vienne et s'en servit en souvenir de la conquête de cette ville » (fig. 2).

Queste tabacchiere dell'Impero, che storicamente sono le più importanti, completano le collezioni delle altre di non minore interesse artistico, dell'epoca di Luigi XV e XVI. Fra queste ultime rifulge per lo splendore dell'oro e degli smalti quella esposta dalla principessa Chigi e recante nel coperchio una leggiadrissima figura di giovinetta, in atto di cucire, tolta, crediamo, da una pittura di Greuze.

Alle tabacchiere fanno degno riscontro le scatoline smaltate di Sassonia, di vario tipo e di varie dimensioni, fra le quali notiamo specialmente quella con una veduta dell'antica città di Bamberg, e quella recante nell'interno del coperchio un ritratto di Augusto III elettore di Sassonia, tolto da un dipinto di A. Pesne (fig. 3).

La sezione delle miniature oltre a quelle sopra ricordate che sono senza dubbio fra le più pregevoli ed interessanti, è costituita da numerosissimi esemplari, di varie epoche e di varie scuole. Miniature bolognesi e fiorentine degli ultimi anni del sec. XVI e dei primi del XVII, miniature inglesi e francesi della fine del sec. XVIII, e soprattutto miniature dei primi del sec. XIX, recanti spesso ritratti di personaggi illustri, come quello della Duchessa di Berry, di Alexandrine de Bleschamp, del principe Napoleone figlio di Luigi re d'Olanda, di Cristina figlia di Luciano Bonaparte, di Re Giu-

seppe Bonaparte, di Carlo III, dell'arciduca Ferdinando d'Austria, del maresciallo De La Tour, della principessa di Lamballe, di madama Letizia madre di Napoleone, della principessa Zenaide Bonaparte, dell'Imperatore Francesco I d'Austria, della principessa Carlotta Bonaparte Gabrielli, e di varie altre persone delle case regnanti o delle più insigni famiglie principesche.

Toscana e di Maria di Sassonia sua prima moglie, di Maria Teresa d'Austria, madre di Vittorio Emanuele II, di Francesco I d'Austria, della principessa Caterina Luisa Savoia Carignano Colonna, delle principessa di Lamballe, della principessa Ottavia Odiscalchi Rospigliosi, della quale vedesi pure un piccolo ed elegantissimo ritratto a lapis colorati firmato «R. Cosway 1788»



Fig. 4 — Orologio in metallo dorato, sec. XVI-XVII
firm. « Gallier », Lione

Orologio in oro e smalto, secolo XVIII
firm. « Romilly », Parigi

Orologio in oro e smalto, princ. sec. XIX
firm. « Gille et Boisdeschesne »

Orologio in oro e smalto, firm. « Berthaud », Parigi

Un interesse storico ed artistico speciale, per le persone rappresentate e per la finezza delle miniature, ce lo presenta la collezione esposta dal principe Rospigliosi, e costituita da 19 ritratti di sovrani europei, donati dai sovrani stessi a J. B. de Mompère conte di Champagne, duca di Cadore, ministro degli affari esteri di Napoleone I. Lo stesso principe Rospigliosi, espone altri ritratti in miniatura, fra i quali ricorderemo, oltre quello dello stesso J. B. de Mompère duca di Cadore, quelli di Leopoldo II granduca di

Alla stessa principessa Odiscalchi Rospigliosi appartenne un grande e superbo servito da puerpera in argento dorato, lavoro di oreficeria romana della fine del sec. XVIII, ed esposto qui dallo stesso proprietario, insieme con altri oggetti di oreficeria italiana e francese.

Alla sezione degli orologi il maggior contributo è stato portato dalle collezioni di S. M. la Regina Madre, del principe Giovannelli e della principessa Beatrice Massimo Borbone. Alcuni orologi in oro cesellati mostrano la nobile ricchezza a cui era giunta l'arte dell'orolo-

geria sotto gli ultimi anni del regno di Luigi XIV, e nei primi di quello di Luigi XV. Sotto quest'ultimo, e specialmente sotto Luigi XVI, lo smalto prende il sopravvento sull'oro, e si presta alla decorazione più svariata, con scene spesso tratte da opere di pittura. Nella numerosissima serie di orologi della fine del secolo XVIII e del principio del XIX se ne distinguono alcuni bellissimi con smalti a colori con scene di paesaggio o di figura, e soprattutto uno firmato Dufour e C.^e con due figurine di innamorati che sembrano tolte da un dipinto di Watteau, ed un altro con una veduta di marina nel fare di J. Vernet (fig. 4).

Tuttavia gli esemplari più antichi che figurano alla Mostra non appartengono alle collezioni sopra

ricchezza di prodotti di vario genere, dai braccialetti alle collane, dai pendagli e dai fermagli di strass elegantemente rilegati in argento agli orecchini della Dalmazia ed a quelli in filigrana d'oro di arte veneziana del secolo XVII e XVIII, dai pettini di varia epoca e foggia agli astucci da lavoro e da profumo dell'epoca di Luigi XV e di Luigi XVI. L'Impero però domina anche in queste sezioni; e fra i cimeli più importanti di quest'epoca ci contenteremo di ricordare un superbo finimento composto di una collana di sei cammei firmati « Morelli », fatto fare dal cardinal Fesch per madama Letizia Bonaparte (fig. 5). I cammei finissimi recano i ritratti del cardinal Fesch, di Carlo Bonaparte padre di Napoleone, di Giuseppe, Luciano, Luigi



Fig. 5 — Finimento di cammei, firm. « Morelli », con ritratti della famiglia Bonaparte

citati. Essi sono un orologio in metallo dorato della fabbrica di Gallier di Lione della fine del sec. XVI o del principio del XVII, esposto dal comm. Pogliaghi, (fig. 4) ed alcuni orologi solari del sec. XVII esposti dal barone Kanzler.

Fra i meno antichi sono caratteristici un orologio per cieco in oro e quadrante in argento a cesello fatto per l'arciduca di Parma, e firmato « Breguet », un orologio a forma di croce con coperchio in cristallo di rocca e con quadrante a smalto, con scene e attributi della passione di Gesù Cristo della collezione Massimo Borbone, ed un ricco orologio a pendaglio in smalto azzurro e brillanti, firmato « Vauchez », esposto dalla principessa Rospigliosi.

Fra gli oggetti di gioielleria più propriamente detti la Mostra dell'ornamento femminile offre una grande

e Girolamo, negli orecchini sono effigiate Paolina ed Elisa, nel medaglione centrale Napoleone I. La fortunata proprietaria di questo raro cimelio è la marchesa di Roccagiovane Campello, la quale al pari di Donna Maria Bonaparte Gotti, espone una grande quantità di altri oggetti napoleonici, fra i quali basterà citare un finimento in oro e smalti bianchi e neri fatti fare dalla principessa Zenaide Bonaparte nel 1821 per il lutto dell'imperatore, un braccialetto con i ritratti degli eroi dell'indipendenza della Grecia con la scritta « Napoléon à Charlotte », ed altri gioielli e cammei. Fra i cammei sono notevolissimi pure quelli, firmati, di Girometti, esposti dal barone Kanzler. Di un grande interesse archeologico ed artistico sono i gioielli di scavo esposti dal principe Odescalchi, consistenti in figurine di vittorie in oro, di arte ellenistica, e in monete greche

montate a collana. Oltre questi oggetti, le scarpette, i guanti, e mille accessori di decorazione per costumi eccitano la sorpresa e la curiosità del pubblico e degli amatori.

Dagli oggetti di puro abbigliamento femminile si passa a quelli che costituivano la suppellettile domestica della donna, ed anche in questo campo la Mostra presenta cimeli di capitale interesse sia per il loro pregio artistico, sia per l'interesse storico delle persone alle quali gli oggetti hanno appartenuto, come ad esempio, le bellissime legature «Le Gascon» esposte dal marchese Lorenzo Misciattelli e dal principe Pignatelli, le borse in velluto esposte dalla principessa Chigi e dal signor Dosi, le pettinieri antiche della signora Pardo-Roques e del prof. Giulio Ferrari, la piccola pace in smalto di Limoges, esposta dalla Marchesa di Raccagiovine e quella veneziana del commendator Sterbini, gli astucci ed i portafogli, fra i quali tiene il primo posto quello in avorio con corona di gigli ed ornati, appartenuto alla Duchessa di Berry, e fatto fare dalla fabbrica di Dieppe riattivata dalla Duchessa di Berry in occasione della nascita di sua figlia. Il lavoro fu eseguito in ricordo del primo viaggio della Principessa in quella città, e reca la seguente iscrizione: «Son premier pas est pour Dieppe,

et pour Dieppe, un bienfait». Alla stessa Duchessa di Berry appartenne un astuccio in pelle di serpe verde con forbici e temperino in oro con smalti bianchi e turchini e rose di diamanti. Un altro portafoglio di un grande interesse storico è quello in marocchino rosso, ricamato d'oro, fatto dalla contessa Maria Teresa Carlotta di Francia, figlia di Luigi XVI, pel duca di Angoulême suo marito.

Ma troppo lungo sarebbe dare qui un resoconto sia pure approssimativamente completo di tutti gli oggetti che figurano in questa Mostra e che potrebbero interessare i nostri lettori. Noi dobbiamo contentarci di costatare il successo artistico di questa esposizione che ha offerto a Roma, sia pure per un breve tempo, uno dei più interessanti musei di arte applicata; e vogliamo augurarci che questo abbia servito a non fare rimanere più a lungo la nostra città tanto indietro alle capitali straniere e a ravvivare l'interesse per la formazione di un vero museo che serva a darci qualche idea concreta sulla storia del costume, del mobilio, della orificeria, di ogni industria artistica insomma, museo di cui da tanto tempo lamentiamo la mancanza, e che Roma attende impaziente.

Roma, gennaio 1908.

PIETRO D'ACHIARDI.

CRONACA

La Galleria Nazionale a Palazzo Corsini è stata riordinata dal suo direttore, prof. Hermanin, per un doppio motivo: per l'aggiunta di una nuova edicola costruita per esporre al pubblico l'Ercole e Lica del Canova, e di una nuova stanza resa disponibile pei quadri, dopo la concessione di nuovi locali da parte dell'Accademia dei Lincei per il gabinetto delle stampe. Con giusto criterio l'ing. Giovannoni nella nuova costruzione ha voluto mantenere la stessa illuminazione e la stessa decorazione che attorniarono la statua del Canova quando si trovava nel Palazzo Torlonia: essa perciò si vede nelle medesime condizioni in cui la vide il Canova subito dopo eseguita e in cui un secolo di tradizione ci aveva abituati a trovarla. È stato dunque realizzato a questo proposito ciò che sarebbe l'ideale irrealizzabile di tutti i musei, di presentare cioè i capolavori nello stesso ambiente per cui furono concepiti. Per l'occasione è stata anche organizzata un'esposizione di stampe relative al Canova e al suo tempo.

La nuova stanza disponibile ha permesso all'Hermanin di esporre le pitture del Seicento e del Settecento prima sacrificate. E più di una sarà gradita

all'occhio degli studiosi. Sopra tutto le scuole napoletana e genovese sono bene rappresentate: e speriamo involino allo studio i giovani. Purtroppo i locali privati sono sempre per gallerie molto infelici, e sempre deve esservi la vittima: e questa è la volta dei pittori stranieri, che nel corridoio perdono un poco della loro attrattiva. Ma non c'era rimedio! e quanto di meglio era possibile è stato fatto. Si è anche esposta la Maddalena di Piero di Cosimo, acquistata recentemente dal senatore Baracco; ed è una bell'aggiunta alla collezione del Rinascimento.

Il concorso per il Pensionato artistico nazionale ha rivelato dei giovani di valore soprattutto nell'architettura e nella scultura. Nella pittura molto meno: forse per l'ultra-barbarico tema?

L'architetto Boni ha presentato molti disegni che dimostrano insieme con la ricca fantasia una scelta severa dei motivi decorativi, insieme con la simpatia pel barocco una ritenutezza specialmente ispirata dalla costante e lodevole preoccupazione delle ragioni costruttive. Il Mazzoni è senza dubbio il più originale, il più pittore; colui che ha offerto il villino che qua-

lunque ricco di buon gusto preferirebbe. E l'esecuzione è molto propria, senza ostentazione, sempre diretta da un gusto squisito. Peccato il tempo non gli abbia permesso di precisare molti particolari. Il Fichera ha presentato insieme a degli ottimi motivi, delle stucchevoli calligrafie, insieme a delle piante illogiche, dei particolari decorativi di gusto finissimo. E molti altri hanno gran pregi, per esempio il Caravaggi, per lo studio della pianta e della disposizione della villa.

Gli scultori, data la ragionevole ma rara libertà di tema (La Madre), si sono diretti a seconda delle loro tendenze a esprimere momenti di pace serena o di dolore tragico oppure a comporre allegorie. Coloro che han veduto nella madre la piangente o la disperata sono tecnicamente i più forti: il che significa che la retorica sociale si è già impadronita della mente di gran parte dei giovani d'ingegno e che per mezzo di modelli ormai classici (Meunier, Rodin) permette ad essi di non cercare la propria via a tentoni bensì di trovarla ben tracciata e di batterla con sicurezza. Purtroppo i concorrenti hanno ben di rado saputo accoppiare alla valentia della riproduzione realistica l'elevatezza della concezione: spesso anzi nella ricerca di deformazioni anatomiche si è perduta ogni espressione di sentimento. Invece il Calori nella madre curva portata dal vento, mentre i figli pescatori portano la barca in mare, non lascia vedere né il volto né il corpo, ma sopra quelle vesti in tempesta, sopra quel mucchio di stracci raggomitolato, ha rappresentato invisibili e immanenti la sventura, la miseria, l'abbandono; e il Luppi ha saputo trovare ne' volti degli operai una gran forza morale, una gran nobiltà di espressione.

Più attraenti per coloro, cui la vita non è solo miseria o dolore, sono la giovane incinta del Barzacchi abbandonata a un languore fatto di sogni e di speranze, e la madre che guarda la culla e medita del Pinzanti. La geniale e originale trovata del primo ammalia per la semplicità del concetto e de' mezzi. Essi forse son poveri, ma bastano a rivelarci tutta la commozione provata dall'artista e a trasfonderla in noi acutamente, diremo quasi, castamente. L'autore ha trovata una corrispondenza tra i suoi mezzi e il suo modo di sentire perfetto: ed è quindi, qualunque sia la sua altezza, un artista riuscito.

Bella allegoria è la madre terra del Boni; ben trovate le linee, ben sentite le forme.

I pittori dovevano rappresentare i primi soccorsi prestati a un operaio ferito sul lavoro dentro una miniera o al suo sbocco. Di qui una serie di corpi seminudi di tutti i colori, di atteggiamenti forzati, di contrazioni muscolari d'ogni fatta. L'opera dell'Alciati è lodevole per la concezione tragica più sentita e più completa del solito, per la naturalezza delle posture, per la bella luce tintorettiana; sebbene al quadro sia da preferirsi di gran lunga lo splendido disegno. Pure lodevole è lo Ximenes per la ben trovata composi-

zione, suggeritagli dalla necessità di trarre il ferito dal fosso profondo per mezzo di una corda.

La Commissione per il concorso si adunerà in questi giorni.

Oltre le prove dei concorrenti sono esposte le opere eseguite dai già pensionati, di secondo e di quarto anno.

Nella Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma ha avuto luogo l'esposizione di parecchi disegni e bozzetti di Domenico Morelli. Anche se questa esposizione non ha aggiunto molto alla conoscenza dell'artista, ha senza dubbio servito a far apprezzare il valore disegnatario di lui nella progressiva liberazione dall'Accademia.

A Fabriano, nell'antica cappella della Madonna delle grazie in San Domenico è stato scoperto un affresco rappresentante il Cristo, la Madonna col Bambino, e Santa Maria Maddalena, nell'arte del Ghissi (sec. XIV).

Nella chiesa parrocchiale di Verolanuova (Brescia) sono stati scoperti due quadri di Giambattista Tiepolo, l'uno rappresentante il Miracolo della manna, l'altro il sacrificio di Melchisedech.

Nella reggia di Monaco di Baviera il pittore Emanuele Wielandt afferma di aver trovato gli originali dei dodici Cesari, dipinti 11 da Tiziano e 1 da Giulio Romano tra il 1537 e il 1538, per Federico Gonzaga. Passati in Inghilterra dopo il 1627, sono stati finora smarriti, e conosciuti solo per copie, tradizioni letterarie e le incisioni di Aegidius Sadeler, sebbene il Cavalcaselle indicasse con molta titubanza due quadri di Lord Northwick a Londra come originali. Speriamo che il naturale scetticismo di fronte a una tale scoperta debba svanire.

Verona. Il Museo civico veronese si sta ordinando con fine criterio dal dottore Gerola, benemerito direttore dell'Istituto. È già compiuta la prima sala, dove sono stati radunati i primitivi.

Firenze. I restauri dei dipinti del Ghirlandaio in Santa Maria Novella sono stati condotti a termine.

Livorno. Ricorrendo il secondo centenario della chiesa di San Ferdinando dei PP. Teatini, ricchissima di lavori del conte Giovanni Baratta di Carrara, il professore Pietro Vigo prepara una monografia su questo scultore.

Roma. La Galleria Borghese ha riavuto da Venezia i due busti del cardinal Scipione Borghese, opera del Bernini.

Firenze. La Commissione per il concorso di professore di storia dell'arte nel R. Istituto di belle arti sta esaminando i titoli dei numerosi concorrenti.

Roma. Alla fine di febbraio si adunerà la Commissione giudicatrice del concorso per le vetrate dipinte della basilica Ostiense.

Parigi. All'Hôtel Drouot, il 7 febbraio 1908, nella sala decima, furono messi in vendita due bellissimi

disegni a penna e bistro di Francesco Guardi rappresentanti due vedute veneziane; e altri di Fragonard ritraenti le cascatelle e la villa d'Este a Tivoli.

La Deposizione di Van Dyck rubata dalla Madonna di Courtrai è stata ritrovata non molto danneggiata.

È stato trafugato dal Museo di Reggio Calabria un Corano manoscritto del sec. xv.

Dalla chiesa di Monticelli presso Genga si dice siano stati trafugati un calice d'oro del principio del sec. xix, e vari altri oggetti preziosi.

Il nuovo progetto di legge sull'ordinamento delle Università presentato alla Camera da S. E. l'on. Rava pone la Storia dell'arte fra le materie complementari, quelle cioè che dovranno essere insegnate da un incaricato.

La Storia dell'arte è arrivata molto, troppo tardi nelle nostre Università; e in tre soltanto per ora. Farle rifare tutta la strada, proprio adesso, quando gli studi medioevali e moderni assumono anche ufficialmente, dovunque, la stessa importanza degli studi classici; negarle la qualità ora ammessa anche dai più

restii, d'integrare la storia della civiltà e della letteratura, è atto di regresso. E contro il regresso protesti, con l'opera e con la parola, chiunque desidera il bene della cultura nazionale!

A Gardone sul Garda si spense il 30 dicembre 1907, dopo appena 36 anni di vita, **ALFREDO ROMUALDI**, la cui memoria rimarrà sempre cara a chi lo conobbe per l'animo gentile ed elevato, l'intelligenza vivissima, la seria cultura. La sua attività si esercitò dapprima nelle biblioteche e in ricerche storiche, e negli ultimi anni soprattutto per la storia dell'arte. Fu assiduo collaboratore de *L'Arte*, per cui redasse negli anni 1905 e 1906 il Bollettino bibliografico, con la diligenza ben conosciuta dai nostri lettori, e con i criteri che egli stesso sostenne e che furono bene accolti dal quarto Congresso internazionale di scienze storiche. Ma la malattia interruppe e per sempre, insieme con una nobile esistenza, il sogno di lavoro che gli fu compagno fino agli ultimi giorni.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes, herausgegeben von Dr. ULRICH THIEME und Dr. FELIX BECKER, ERSTER BAND. Aa. Antonio de Miraguel. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1907.

I due degni studiosi hanno ripreso il lavoro iniziato già da Julius Meyer col suo «Allgemeinen Künstlerlexikon», e sospeso per sempre dopo la stampa dei tre primi volumi. Oggi è più possibile di compiere il lavoro, tanta è stata grande in questi ultimi tempi la produzione di monografie, tanta la ricerca delle fonti storico-artistiche in tutti i paesi d'Europa; e noi auguriamo agli arditi imprenditori dell'opera colossale molti anni e molta costanza. Amplissimo il disegno, numerosi i collaboratori; bene ordinato, dirò così, il meccanismo delle schede bibliografiche; ridotte a più giusti confini nel dizionario le biografie, che talvolta nell'altro del Meyer prendevano (esempio la biografia del Correggio) proporzioni di vere e proprie monografie! Tutto fa sperare bene, ma perchè l'opera renda grandi servigi agli studi conviene affrettarne il compimento quanto più è possibile. Il primo volume comprende nomi d'artisti da Aa- a ANTONIO DE MIRAGUEL; e ci chiediamo quanti volumi comprenderà il dizionario, quanti anni d'attesa? Dovranno esser molti, moltissimi, troppi per chi vorrebbe trarre pro di un libro di consultazione di tanta e assoluta importanza, e non può fermare, come Giosuè, il corso del sole. A parte queste melanconiche considerazioni personali, c'è d'augurarsi che l'opera continui ampiamente, seriamente com'è stata iniziata con questo primo volume di ben 600 pagine, nelle quali figurano tra i cooperatori tanti nomi di studiosi italiani della nuova generazione che rifà con scienza e coscienza la storia dell'arte del nostro paese.

Dopo questi auguri caldi e sinceri, ci sia permesso di far qualche appunto per il desiderio che la bibliografia sia più che mai completa, i brevi riassunti biografici sempre più succosi e più saldi.

Pag. 9-10. *Niccolò dell'Abbate*. Bene esaminata l'attività dell'artista in Francia, meno bene l'opera sua a Modena. Non è citata, forse perchè troppo antica, l'opera in fol. di Galvani, Malmusi e Valdrighi: le opere di G. Mazzoni, di A. Begarelli, dell'Abate, ecc. (Modena, 1823); nè l'altra di G. B. Venturi. L'Eneide di Virgilio dipinta in Scandiano da Niccolò dell'Abate (Modena, 1821); nè sono richiamati altri scritti antichi e recenti di storiografi modenensi.

Pag. 91-92. *Adriano Fiorentino*. È accettata un'opinione del von Fabriczy sull'attribuzione a quest'autore del busto di Ferdinando I d'Aragona esistente nel museo di Napoli, per il confronto di esso con l'altro busto grossolano, tedescheggiante di Federico il Savio nell'*Albertinum* di Dresda: il confronto a nostro parere non regge. In questi casi di attribuzioni di opere d'arte, quando non ci sia il consenso unanime degli studiosi, e quando non si abbiano fondamenti sicuri, è utile di farne avvertenza o almeno di ricordare imparzialmente le opinioni prima invalse, per far sì che le notizie fornite sieno mutevoli quanto meno è possibile?

Pag. 252. *Antonio Aleotti d'Argenta*. Potevasi ricordare la sua opera capitale nel municipio di Argenta.

Pag. 273. *Andrea Alessi*. Potevasi tener conto di studi successivi a quelli del Kukuljevic, tra gli altri del libro del Fosco: *La cattedrale di Sebenico* (Sebenico, 1893); e del Jackson: *Dalmatia. the Quarnero and Istria* (Oxford, 1887).

Pag. 371, *Amadio da Milano*. Le notizie su questo medagliista ed orefice che si leggono nell'*Archivio storico lombardo* (serie II, fasc. II, a. XII, 1885) non sono di Michele Caffi; e le notizie stesse non sono state raccolte nel cenno biografico su Amadio. Nè oltre il Friedländer, sono stati citati Aloïss Heiss e

l'Armand che discorsero delle medaglie di lui: notiamo ciò per eccitare sempre più i dotti imprenditori del dizionario artistico a volere ammodernare in ogni articolo la bibliografia in generale diligentissima.

Pag. 447 e pag. 454. *Maestro Andrea*, scultore in Roma. L'enigmatico artista, che si firma *opus Andreae*, in una Madonna verrocchiesca, esistente nell'ospedale di San Giacomo in Roma, non può essere identificato con Andrea di Maso da Firenze che fioriva nel 1499. Corre una notevole distanza di tempo dalla data supponibile del bassorilievo a quella dell'attività, ancora indefinita di quel certo Andrea di Maso.

Abbiamo fatto questi pochi appunti, per dimostrare d'avere scorso il volume veramente esemplare, più che per ridire sull'opera ammirata e ammirevole per la dottrina, per l'ordine e per l'accortezza nella scelta degli scrittori. In un lavoro di tanta vastità, è ben facile di trovar qualche menda. Per averne accennato alcuna non si tacci di pedanteria noi che plaudiamo coscienti all'inaugurazione del monumento storico artistico, che s'innalzerà altissimo per la tenacia dei due chiari compilatori, per la serietà degli scrittori chiamati a raccolta.

A. VENTURI.

Dott. ICILIO GUARESCHI: *Sui colori degli antichi*. (Estratto dal *Supplemento annuale all'Enciclopedia di chimica*, vol. XXI, 1905).

Il prezioso antico trattatello sulla tecnica della miniatura, classificato fra i manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli col titolo *De Arte Illuminandi*, non poteva trovare un più egregio commentatore.

Scoperto nel 1877 dall'illustre Padre Caravita, esso venne già fatto oggetto di speciale studio da Demetrio Salazaro che lo pubblicò in quell'anno con annotazioni sue, e quindi dal Lecoy de la Marche circa dieci anni dopo. Ma le due edizioni certo non prive di pregio, lasciavano per certi riguardi a desiderare perchè curate da chi era quasi del tutto digiuno di seria cultura scientifica. Infatti il trattatello se offre interesse per la storia dell'arte, non meno è degno di studio per la storia della chimica in generale. Al Guareschi, il valente scienziato che tutti conoscono, non fu dunque difficile rilevare molti errori in cui erano incorsi i suoi due predecessori, e aggiungere preziose e precise notizie tecniche nelle numerose note che egli appose al testo.

Quanto al tempo della composizione del trattatello che sarebbe o l'originale o una copia antica, il Salazaro lo pone nei primi del secolo XIV e il Lecoy nello

scorcio del medesimo secolo, e ciò principalmente per considerazioni paleografiche. Pur notando la maggior importanza che avrebbe il *De Arte Illuminandi* quando fosse dimostrato che il manoscritto è della prima metà del 300, cioè anteriore al Cennini, il Guareschi non esita invece ad assegnargli una data assai più tarda, posteriore forse al 1500, è ciò specialmente perchè l'anonimo autore discorre di sostanze le quali prima di quest'epoca non si usavano nella pittura o non erano conosciute nel commercio europeo. Non siamo però d'accordo col Guareschi quando egli afferma di credere di esser nel vero circa la relativa modernità del trattato « riflettendo che il numero maggiore dei più grandi miniatori è dei secoli XV e XVI » e che quindi si capisce come nel *Cinquecento* si potesse sentire la necessità di un trattato speciale sulla miniatura, ma non già nel secolo XIV « nel qual tempo erano relativamente pochi i veri miniatori ». Ora per annuire a tale asserzione bisognerebbe dimenticare la splendida fioritura che l'arte del minio ebbe a Siena, Napoli e Bologna appunto in questo stesso secolo, dal Guareschi così ingiustamente disprezzato.

Per assegnare una data relativamente esatta al manoscritto, sarebbe piuttosto indispensabile un attento esame della paleografia, nè noi moviamo rimprovero al Guareschi di confessare sinceramente la sua incompetenza in materia. È certo però che s'egli avesse ricorso ai lumi di un qualche specialista, avrebbe anche potuto più validamente oppugnare gli argomenti di cui si fan forti e il Salazaro e il Lecoy. In un vero errore incorre però il Guareschi laddove afferma che Attavante degli Attavanti « a quanto sembra appartiene alla scuola del Mantegna ». Non sappiamo ove il Guareschi abbia attinto la notizia: certo è che basta gettar gli occhi sopra una pergamena adornata da Attavante per scorgere che si ha a che fare col più fiorentino dei miniatori, strettamente ligio all'arte di Domenico Ghirlandaio.

Ma più che indugiarci attorno a questi piccoli nèi, converrebbe esaminare attentamente il dotto capitolo di *Introduzione* intorno ai colori degli antichi che contiene notizie preziose sulla tecnica dei colori e sulle non poche opere medioevali che si riferiscono alla chimica dei colori e alle arti tecniche e decorative. Lo spazio limitato non ci consente di farlo adesso; non ci vieta però di raccomandarne caldamente la lettura a quanti si occupano di studi di storia artistica e specialmente a tutti coloro che hanno dimestichezza colla tavolozza e i pennelli, certi che ne potran ricavare un qualche pratico ed utile ammaestramento.

PAOLO D'ANCONA.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

1. ALBERTOTTI (GIUSEPPE), *L'episodio biblico del riveggente Tobia nella scienza e nell'arte*. — Pavia, tip. Bizzoni, 1907.

L'A., accennato ad alcuni scienziati che si sono occupati della fisiologia e patologia dell'occhio nelle rappresentazioni artistiche, classifica in vari gruppi le rappresentazioni speciali della biblica leggenda di Tobia guarito dalla cecità. Sopra alcune di queste rappresentazioni egli poi con molto senso d'arte espone delle osservazioni dirette a stabilire se e quanto l'artista sia ispirato dal vero riproducendo qualche momento d'una operazione di cataratta.

2. ALBERTOTTI (GIUSEPPE), *Noticelle su la storia de gli occhiali (occhiali scolpiti)*. — Padova, Società Cooper. tipog., 1907.

Dopo aver accennato ad alcune delle più antiche rappresentazioni di occhiali nell'arte, l'autore classifica i diversi modi di rappresentare gli occhiali nell'arte plastica o imitandoli o imitandone l'effetto: riporta a questo proposito una interessante lettera di Leonardo Bistolfi.

3. ARU (CARLO), *Chiese pisane in Corsica. Contributo allo studio dell'architettura romanica*. — Roma, Loescher, 1908.

Dopo una introduzione, con diligenti osservazioni intorno alla storiografia della Corsica, e la determinazione di termini cronologici della dominazione pisana nell'isola, l'A. discorre con esattezza de' caratteri generali dell'architettura romanica in quel paese, e fornisce cenni storici sulla fondazione delle prime chiese pisane. Finalmente, dopo tante notizie incerte date sin qui sulle primitive chiese della Corsica, dopo classificazioni fantastiche, uno studioso italiano, osservando e comparando, ha corretto il Mérimée, ha sfrondata leggendo, ha descritto *de visu* le chiese della Canonica e di San Perseo in Mariana, che « segnano il primo passo dell'architettura pisana in Corsica »; quindi le chiese del secolo XII: San Giovanni Battista di Carbini, Cappella di Santa Caterina in Sisco, Cattedrale di Nebbio. A queste fecero seguito le chiese del secolo XIII: San Michele di Murato, San Nicola di Pieve, San Cesario di Rapallo; le cappelle di Santa Cristina in Cervione, di San Marione presso Corte. E qui si arresta l'ottimo studio, perchè il dominio di Genova impedì, come dice l'A., « lo svolgimento largo ed intero dell'arte di cui i Pisani avevano gettato il primo buon seme ».

a. v.

4. BOURGEOIS (ÉMILE), *L'état-civil des bustes et médaillons de Marie-Antoinette et de Louis XVI*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXII, pag. 401-412; t. XXIII, pag. 31-44; Paris, 1907-908).

5. LANGE (KONRAD), *Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte*. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, a. XXX, pag. 421-440 e 514-535; Berlin, 1907).

6. SCHUBRING (PAUL), *Die Plastik Siens im Quattrocento*. — Berlin, Grote, 1907.

Questa storia della plastica senese nel '400 s'inizia naturalmente con Jacopo della Quercia, a cui l'A. assegna la Madonna del Louvre, la grande Madonna intagliata in legno, opera della scuola; ma intorno a Jacopo l'A. non si trattiene lungamente, rimettendosi a quanto scrisse con fine discernimento Carl Cornelius. Seguono le elaborate ricerche sulla personalità artistica di Giovanni Turini, d'Antonio Federighi de' Tolomei, di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, di Neroccio di Bartolomeo, di Giovanni di Stefano. E quantunque molte osservazioni siano da tenersi in pregio, se ne trovano tra esse alcune che ci tengono in dubbio: ad esempio là dove l'A. vede lo stile del Federighi in uno stemma della beccheria, scalpellato da un ignorante tagliapietra; e dove indica di Lorenzo Vecchietta lo stemma de' Piccolomini, in cui è la goffagine di Urbano da Cortona; e dove assegna a Neroccio la statua in legno di San Niccolò da Bari di un seguace di Jacopo della Quercia; e dove riunisce insieme cose tanto differenti come opera di Giovanni di Stefano. In seguito l'A. raccoglie sotto il nome del maestro della cappella Piccolomini certe Madonne, in buona parte sospette, derivanti probabilmente da una del Museo Oliveriano in Pesaro; e poi disegna, più compiutamente di quel che siasi fatto sin qui, le figure artistiche di Francesco di Giorgio, di Giacomo Cozzarelli, di Lorenzo di Mariano. Nel trattare di Francesco di Giorgio, l'A. propone alcune nuove attribuzioni. Dello scultore senese sarebbero, secondo lui, il bronzo di Santa Maria del Carmine a Venezia, lo stucco della Discordia nel Museo Vittoria e Alberto di Londra, il bronzo del Museo dell'Università di Perugia: insomma le tre opere d'arte ascritte al Verrocchio e per ultimo a Leonardo da Vinci. Quantunque le opinioni già invalse sieno discutibili, difficilmente potremo attenerci al giudizio dell'A., pur così attento osservatore di tutta la plastica senese del '400.

a. v.

7. VICINI (E. P.), *Lo stemma del Comune di Modena*. — Modena, G. Forraguti e C., 1907.

L'A. ha chiarito un punto controverso di storia modenese, studiando la forma primitiva dello stemma cittadino e l'impresa delle trivelle che vi fu poscia incorporato. Sarebbe stato utile forse richiamare e cancellare per sempre l'opinione del Cavdoni, che illustrando uno stemma Piccolomini, ora nel Museo lapidario modenese, lo ritenne emblema ufficiale di quel Comune.

8. VIVIANI (D.), *Per l'iconografia francescana*. (*Augusta Perusia*, a. II, pag. 157-158; Perugia, 1907).

L'A. dà notizie varie di pitture a fresco esistenti nella chiesa di Castel di Giano in quel di Spoleto, rimaste fino ad ora quasi sconosciute.

Storia particolare dei monumenti.

9. BELLINI-PIETRI (AUGUSTO), *Notizie sul Palazzo dell'Orologio di piazza dei Cavalieri, in Pisa. (Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti, pagine 213-237; Pisa, 1907).*

Gli affreschi del Palazzo dell'Orologio, secondo i documenti inediti pubblicati dall'A., furono eseguiti da Filippo Paladini, da suo figlio Lorenzo e da Giovanni Stefano Maruccelli. Quest'ultimo non fece che completare l'opera dopo la morte di Filippo Paladini, avvenuta appunto durante il lavoro nel 1608.

10. BERTINI CALOSSO (ACHILLE), *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano. Archivio della R. Società Romana di storia patria, vol. XXX, pagine 189-241; Roma, 1907).*

Una scheda del Marini, contenente una breve notizia su affreschi presso Vallerano, ha spinto l'A. a rintracciare gli ignoti affreschi sul posto. E il suo ardimento ha avuto il più bel successo, ch  egli ha ritrovato ancora in gran parte in piedi l'importante decorazione pittorica, importante non solo per le relazioni con altre pitture medievali romane, ma soprattutto per l'iconografia che ha qui, nella parete di fondo della grotta, l'unica (per l'arte occidentale) rappresentanza della somministrazione dell'Eucaristia agli Apostoli.

Gli affreschi, dopo esser descritti accuratamente con una terminologia che   poche volte cos  rigorosa, si confrontano con quelli di Santa Maria in Pallara sull'Aventino e di Sant'Elia presso Nepi per fissarne l'et  tra il x e xi secolo.

11. CANAL (BERNARDO), *Il palazzo di Bianca Cappello e la residenza vescovile in Murano. (Nuovo Archivio Veneto, Serie III, Tomo XIV, pag. 89-115; Venezia, 1907).*

12. CRISTOFANI (G.), *Illustri francescani in un affresco, in un arazzo, in una tavola ed in tarsie del Quattrocento. (Augusta Perusia, vol. II, pag. 145-153; Perugia, 1907).*

L'affresco che l'A. studia   a Montefalco, e mostra influssi del Gozzoli, l'arazzo   quello che nel 1479 don  alla basilica d'Assisi Sisto IV, le tarsie si trovano nel coro d'Assisi: riavvicinando quest'ultime al polittico di Gualdo Tadino firmato da l'Alunno crede poterne indicare come autore del disegno uno scolaro de l'Alunno: Lorenzo di Alessandro Salimbeni. L'attribuzione non sar  probabilmente seguita.

13. DRIUSSI (EMMA), *Un affresco del Pordenone - La Madonna della Loggia. (Bollettino della Civica Biblioteca e del Museo [di Udine], anno I, pag. 88-89; Udine, 1907).*

Breve e graziosa illustrazione dell'affresco eseguito nel 1516 dal Pordenone per la loggia del Palazzo Comunale di Udine, e oggi conservato in frammento nel Museo della stessa citt .

14. FALOCI PULIGNANI (D. M.), *La sala de l'Alunno. (Augusta Perusia, a. II, pag. 129-145; Perugia, 1907).*

L'A. esamina alcune delle opere di Niccol  Alunno recentemente esposte a Perugia, e si studia mostrare che il pittore folignate si rese assai presto indipendente dall'influsso del Gozzoli creando una forma d'arte assolutamente

originale e notevole per la verit  e la profondit  dell'espressione superando in questo (a giudizio dell'A.) quasi tutti gli artisti contemporanei.

15. HASELOFF (ARTHUR), *I mosaici di Casaranello. (Bollettino d'arte, a. I, fasc. XII; Roma, 1907).*

La chiesa di questo paesetto delle Murgie Salentine contiene il pi  antico e pi  importante monumento cristiano del sud-est d'Italia nei mosaici della volta e del braccio orientale, mosaici simili a quelli del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, ma di caratteri essenzialmente orientali. Essi non possono darsi oltre il v secolo.

16. JACOBSEN (EMIL), *Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken - Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II. (Repertorium für Kunstwissenschaft, anno XXX, pag. 389-398 e 490-500; Berlin, 1907).*

Nel discutere alcune conclusioni dello Steinmann circa i disegni di Michelangelo, lo J. coglie l'occasione per ribadire alcune opinioni espresse a proposito delle scoperte da lui e dal Ferri fatte fra i disegni degli Uffizi.

17. LAZZARONI (MICHELE) e MUÑOZ (ANTONIO), *Un buste en bronze d'Antonio Filarete. (Estratto dai Comptes rendus des s ances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1907).*

Dandoci in precedenza uno dei risultati a cui son giunti nel loro studio, prossimo a pubblicarsi, sul Filarete, gli autori presentano una nuova opera cha attribuiscono all'artista, un busto, cio , di Giovanni Paleologo, eseguito nel 1439 a Firenze, che si conserva a Roma nel Museo di Propaganda.

18. MARGOTTI (LORENZO), *Joannes est nomen eius - Raphael pinxit. --- Torino, Tipografia Vincenzo Bona, 1907.*

Si tratta di una tela rappresentante San Giovanni, della cui ubicazione il M. non dice, e che egli crede identificare col quadro citato dal Vasari come eseguito da Raffaello per il cardinale Colonna. Quali le ragioni? Ricorda Pintoricchio, ma   troppo goffo. Dunque   Raffaello. E noi indichiamo a tutti i nostri lettori il nuovo scopritore.

19. MENDELSON (HENRIETTE), *Zum Predellenbild des Fra Filippo im Kaiser Friedrich-Museum. (Repertorium für Kunstwissenschaft, a. XXX, pag. 485-489; Berlin, 1907).*

Per il soggetto che non corrisponde al miracolo delle api, e per ragione di misura la predella non pu  avere appartenuto all'*Incoronazione* della Galleria di arte antica e moderna di Firenze, come   stato creduto; ma appartiene per ragioni di colore, di concezione e di stile a un tempo molto prossimo a quello degli affreschi di Prato.

20. MUÑOZ (ANTONIO), *Avori bizantini nella collezione Dutuit al Petit Palais di Parigi. (Ausonia, a. II, 105-113; Roma, 1907).*

Sono due: un cofanetto e una tavoletta. Il primo si pu  raggruppare con quello della chiesa di San Vittore di Xanten; ma entrambi non derivano come volle il Graeven da modelli miniati, bens  miniature ed avori continuano a riprodurre modelli ellenistici comuni a tutta l'arte bizantina. La tavo-

letta rappresentante la Madonna si riconnette strettamente alla Madonna della collezione Stroganoff: e insieme rappresentano una corrente artistica non lontana da quella che produsse il trittico d'Harbaville.

21. REYMOND (MARCEL), *L'architecture des tombeaux Médicis*. (*Gazette des Beaux-arts*, s. III, t. XXXIX, pag. 17-34; Paris, 1908).

Dei parecchi disegni di progetti per le tombe Medicee i due (al Louvre e al British Museum) che più si avvicinano alla forma attuata non hanno i difetti architettonici che oggi si riscontrano nell'opera di Michelangiolo. Il contrasto tra l'idea e l'esecuzione si spiega. Concepito il monumento nei tempi felici di Leone X, esso era espressione di trionfo e di gioia; eseguito sotto Clemente VII, durante le sciagure della patria, si atteggiò a dolore. Nella nuova fase non poté o non volle l'artista abbandonare il progetto primitivo, e così il monumento, composto quasi dai frammenti di questo progetto, riuscì architettonicamente mancante.

22. RICCI (CORRADO), *Le Meduse degli Uffizi*. (*Vita d'arte*, vol. I, pag. 1-10; Siena, 1908).

L'una è quella attribuita a Leonardo da Vinci per un forzato riferimento ad un passo vasariano, ma che, per il suo allontanarsi dalla tradizione iconografica italiana, per il colore e per la virtuosità nella trattazione degli animali, si mostra ad evidenza opera di un fiammingo, cui, del resto, l'attribuiscono anche i vecchi inventari delle Gallerie; l'altra è di Michelangelo da Caravaggio, cui è ascritta fin dal 1604 da Gaspare Murtola e poi dal Marino e dal Bellori.

23. SIMONI (DARIO), *Sulla statua di Cosimo I De' Medici in Pisa*. (*Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti*, pag. 63-65; Pisa, 1907).

Pubblica un documento relativo al trasporto in Pisa del blocco di marmo che doveva servire per la statua decretata dall'Ordine Equestre di Santo Stefano al suo fondatore Cosimo I. L'opera, come è noto, è del Francavilla, su disegno di Giambologna. Il trasporto ebbe luogo l'8 ottobre 1593.

24. SUPINO (J. B.), *L'incendio del duomo di Pisa*. (*Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti*, pag. 115-132; Pisa, 1907).

Pubblica vari documenti relativi all'incendio del 1595. Interessante la notizia data dal commissario del Granduca, il Capponi, che Michelangelo aveva altra volta divisato di levare il secondo ordine di colonne, cioè « la corsia delle cappelle di qua et di là, perchè la chiesa veniva più spaziosa et manco offuscata ».

25. TOSCANELLI (NELLO), *Il campanile di Pisa*. (*Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti*, pagine 254-257; Pisa, 1907).

Riproduce una ricostruzione da lui immaginata del progetto iniziale del campanile.

26. ZIPPEL (GIUSEPPE), *Per la storia del palazzo di Venezia*. (*Ausonia*, a. II, pag. 114-136; Roma, 1907).

Accennate alle somiglianze che il Palazzo di Venezia ha con il Castello papale di Sorgue, di cui non rimangono se non pochi avanzi informi e un disegno del secolo XVII, lo Z. dimostra esaurientemente che non come fu creduto il Palazzo rappresenta un'aggiunta posteriore al 1467, bensì che

nel '67 la fabbrica era « arrivata al piano sovrastante alla corona di mensole che recinge le sue fronti esterne », sì che rimaneva solo da fare il loggiato superiore. Quanto al Palazzo lo Z. tratta diffusamente dei ritardi che subì nella sua costruzione, e dell'influsso che poi esercitò sull'architettura non solo di Roma, ma anche di Viterbo e di Perugia, con il motivo soprattutto delle sue finestre a crociera.

Biografia artistica.

27. BAYET (C.), *Giotto* - [*Les Maîtres de l'art*]. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1907.

L'insigne storico dell'arte bizantina ha voluto penetrare nel mondo moderno, scrivendo di Giotto. Avremmo desiderato ch'egli spiegasse maggiormente il suo acume di critico, la larghezza delle sue cognizioni; ma il libro, scritto per divulgare la cultura artistica, non gli ha permesso di andare in fondo a tanti problemi, che aspettano ancora conferma e consenso dagli studiosi sui risultati moderni. Sfortunatamente l'A. non ha avuto modo di discutere, ad esempio sulla pittura anteriore all'andata di Giotto in Assisi; e neppure di distinguere nelle storie di San Francesco della basilica superiore, quali appartengono a Giotto e quali no. Egli pur facendo qualche parte alle moderne ricerche, si è mostrato molto, forse troppo ligio alla tradizione.

28. BETH (J.), *Zu Cranachs Missatien-Hotzschnitten*. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, a. XXX, pag. 501 e 513; Berlin, 1907).

29. CANTALAMESSA (GIULIO), *Un pensiero sul Correggio*. (*Vita d'arte*, vol. I, pag. 33-35; Siena, 1908).

Il Correggio, contraddicendo ad una legge generale, non ha avuto preparatori alla sua arte, ma un seguito di due secoli.

30. CONTARINI (ETTORE), *La casa ove nacque il pittore Bartolomeo Ramenghi in Bagnacavallo*. — Faenza, tip. Novelli e Castellani, 1907.

È una breve dissertazione in cui con la scorta di tre documenti catastali degli archivi di Ravenna e Bagnacavallo si dimostra errata la tradizione che designava come nativa del Bagnacavallo la casa già di proprietà Vaccolini come attesta tutt'ora una lapide di recente collocazione. La tradizione ebbe appunto origine dal defunto proprietario della casa professor Domenico Vaccolini. La casa de' Ramenghi sorgeva invece nell'altra parte della città presso Porta Inferiore, ma non è riuscito all'A. di identificarla.

31. FILIPPINI (ENRICO), *I primi disegni del Piermarini*. (*Augusta Perusia*, a. II, pag. 153-155; Perugia, 1907).

L'A. dà notizia di aver appreso da un catalogo della biblioteca firmiana stampato a Milano nel 1783 che esistevano in quella raccolta otto disegni di Giuseppe Piermarini, dell'Arco di Benevento. Non ostante le ricerche l'A. non è riuscito a rintracciarli: essi furono tuttavia incisi e pubblicati a Napoli nel 1770 da Carlo Nolli.

32. GHIRARDINI (GHERARDO), *Nicola Pisano*. (*Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti*, pagine 111-114; Pisa, 1907).

Per sostenere la pisanità di Nicola fa raffronti tra alcune sue statue e i sarcofagi antichi in Pisa.

33. GILLET (LOUIS), *Arnold Boecklin. (Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXII, pag. 375-389 e 443-458; t. XXIII, pag. 45-58; Paris, 1907-08).

Questa critica molto acuta è occasionata dalle polemiche tedesche, e dalla nuova tendenza critica propensa ad abbassare l'entusiasmo per Boecklin. Messo in rilievo il carattere popolare della vita del B., indica la sintesi dell'arte sua in una riduzione sentimentale della metafisica dei pittori che subito lo precedettero (Cornelius, Kaulbach). Nel rappresentare tanto le figure umane quanto i paesaggi B. astrae sempre dalla realtà: e se nel primo caso siamo insoddisfatti, ma talvolta ammaliati, nel secondo egli riesce a conquistarci o col ridurre tutte le cose a simbolo di un'idea (si veda soprattutto l'Isola dei Morti) o col creare dei nuovi miti, tratti dal paganesimo che la natura costantemente c' insegna, i miti, cioè delle personificazioni di boschi, fiumi, ecc.

34. GRIGIONI (CARLO), *Giovanni Francesco da Rimini e Giovanni Grassi. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, vol. X, pag. 173-177; Ascoli, 1907).

I due documenti pubblicati dallo Scatassa nello stesso giornale (VIII, 137 e seg.) e creduti riferibili a Gian Francesco da Rimini, riguardano invece l'oscuro pittore Francesco di Giovanni Grassi. Anche Giovanni Grassi fu pittore e morì nel 1446; il figliuolo era già morto nel 1484.

35. HADELN (DETLEV FREIHERR VON), *Zu Gentile Bellini in der National Gallery in London. (Repertorium für Kunstwissenschaft*, a. XXX, pag. 536-537; Berlin, 1907).

Sostiene che il ritratto di monaco e il San Pietro Martire delle National Gallery sieno di Gentile Bellini e che il primo sia da identificarsi con il frate Teodoro da Urbino nominato in un documento del 1514. Augura una ripulitura dalle sovrapposizioni.

36. MAZZONI (GUIDO), *Un epigramma per un dipinto di Paolo Uccello. (Vita d'arte*, vol. I, pag. 35-37; Siena, 1908).

Secondo un racconto del Baldinucci il già noto epigramma del Poliziano « In Abelis et Caini imaginem » era stato da questi scritto sulla scena relativa del Chiostro Verde caduta tra il 1665 e il 1681.

37. MODIGLIANI (ETTORE), *Antonio de Solario, veneto, detto lo Zingaro. (Bollettino d'arte*, a. I, fasc. XII; Roma, 1907).

Antonio da Solario non è più un mito. Tre quadri colla sua firma, due dei quali, per opera in gran parte dello stesso A., in Italia, all'Ambrosiana e alla Galleria di Napoli, e un terzo nella collezione Salting a Londra (almeno era là la scorsa estate il quadro già della collezione Leuchtenberg), e una grande pala d'altare in San Francesco di Osimo documentata formano un buon punto di partenza per la ricostituzione della figura dell'artista. E in base appunto a questo nucleo di opere l'A. assegna allo Zingaro una pala nella chiesa del Carmine di Fermo e gli rivendica colla tradizione gli affreschi del chiostro dei Santi Severino e Sosio a Napoli.

g. d. n.

38. SORDINI (GIUSEPPE), *Pietro Ridolfi e Giovanni Spagna. — Firenze, tip. Domenicana, 1907.*

Esaminando lo stemma dipinto sopra un affresco di Giovanni Spagna conservato nella Pinacoteca di Spoleto, e un tempo esistente nella Rocca, l'A. riesce ad ascrivere il dipinto al 1514 circa, tempo in cui fu governatore di Spoleto Pietro di Niccolò Ridolfi cognato di Leone X.

39. SUIDA (WILHELM), *Die spätwerke des Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino. (Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXVI, pag. 203-372; Wien, 1907).

Premesso qualche accenno sugli scolari di Leonardo sui quali Bramantino ebbe influenza prima del 1508, il S. parla delle notizie sul suo viaggio a Roma, del qual tempo non ci è rimasta opera alcuna, nemmeno quei disegni di monumenti romani che il Mongeri a torto gli attribuì. Più vicine allo stile di Bramantino sono le *Anticaglie prospettiche romane* che il Govi pubblicò, per quanto non è possibile ora attribuirgli nemmeno queste, perchè pare fossero disegnate circa il 1500, mentre Bramantino non venne certo a Roma prima del 1508. Era ritornato già in Lombardia nel 1513, donde, fatta eccezione per un viaggio a Susa nel 1525, non sappiamo che si sia allontanato prima della morte (1536). Per le opere posteriori al viaggio a Roma non è possibile una datazione sicura, tuttavia le opere che più si ricollegano con quelle giovanili sono il trittico dell'Ambrosiana, la Lucrezia del conte Sola-Busca, il San Giovanni Evangelista del conte Borromeo; del 1514 è la Deposizione della collezione Berolzheimer di Monaco; il gruppo delle opere che hanno affinità anche architettonica con quelle della cappella Trivulzi va posto tra il 1516 e il 1520. Gli ultimi 15 anni della sua vita sono rappresentati da opere caratteristiche per le forme che si fanno più segnate e più grandi, per le concezioni meno nuove e meno profonde. Infine il S. si diffonde a parlare del Suardi come disegnatore di architetture nei fondi dei suoi quadri e come teorico dell'architettura; dei suoi imitatori anonimi lombardi, dell'autore degli affreschi di San Teodoro a Pavia; degl'influssi esercitati su Bernardino Luini e su Gaudentio Ferrari.

40. TEZA (EMILIO), *Per una firma di Gentile. — (Augusta Perusia*, a. II, pag. 145; Perugia, 1907).

L'A. narra come trent'anni fa, leggendo da destra a sinistra una scritta ritenuta prima arabica, dipinta nel nimbo della Madonna di Gentile che trovai a Pisa, egli scoprisse le parole *Fabr. Gen.*

41. VALENTINER (WILHELM R.), *Rembrandts darstellungen der Susanna. (Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, a. XIX, Heft II, pag. 32-38, Leipzig, 1907).

Tutta la serie rembrandtiana della Susanna, serie che culmina nel quadro del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, procede dal quadro di Pieter Lastman, maestro di Rembrandt, nella collezione P. Delaroff di Pietroburgo, del qual quadro esiste una copia appunto di Rembrandt, nel Gabinetto delle Stampe di Berlino.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

42. COLETTI (LUIGI), *Problemi artistici trevigiani*. — Treviso, tip. Turazza, 1907.

L'A. considerata l'importanza dei documenti artistici di Treviso e il carattere speciale de l'arte de la Marca viene a discutere de' mezzi per la miglior conservazione de' maggiori monumenti e per la unione del Museo con la Pinacoteca Trevigiana.

Tratta poi del progetto di restauro della *Loggia de' Cavalieri* e del *Palazzo de' Trecento* e del progetto di compimento del *Campanile della Madonna Grande*.

43. DURAND-GREVILLE (E.), *Notes sur les Primitifs Néerlandais de la National Gallery*. (*Gazette de Beaux-arts*, s. III, t. XXXIX, pag. 56-72; Paris, 1908).

Prende occasione dall'edizione ultima del catalogo della National Gallery per proporre parecchie nuove, e in genere ben fondate, attribuzioni ai primitivi fiamminghi.

44. ERRERA (ISABELLA), *Il dono del barone Franchetti al Bargello*. (*Bollettino d'arte* a. I, fasc. XII; Roma, 1907).

Riproduce ed illustra alcuni degli antichi tessuti da poco donati dal Franchetti al Bargello. È una collezione importantissima per le stoffe del Rinascimento.

45. LUPATELLI (ANGELO), *Oggetti esposti dalla marchesa Celine Cappelli*. (*Augusta Perugia*, a. II, pagine 155-157; Perugia, 1907).

Fra i vari oggetti esposti a Perugia alla Mostra d'antica arte umbra dalla gentile signora, L'A. richiama l'attenzione sopra una tavoletta di Francesco Melanzio da Montefalco, che dovrebbe aumentare il pregio in cui è finora stato tenuto il pittore.

46. RICCI (CORRADO), *La Pinacoteca di Brera*. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907.

Il libro racconta, come dice l'A. stesso, « sulla scorta dei

documenti, come la Pinacoteca di Brera fosse da prima messa insieme, e come sia cresciuta ed abbia avuto diversi aspetti e ordinamenti ». Ogni studioso può trovare in esso le notizie relative alla provenienza de' dipinti, alle loro vicissitudini, e talvolta anche alla bibliografia, e all'avvicinarsi delle attribuzioni e delle classificazioni. È un lavoro utile, diligente, maggiore di quello annunciato nella prefazione, perchè l'A. di quando in quando ricorda che quella ricerca di provenienze e di vicissitudini è solo l'inizio della successiva ricerca scientifica e intima intorno alla natura dell'opera d'arte. Senza pretendere di addentrarsi nel campo consecutivo, l'A. fornisce materiali per i confronti, disegni per lo studio della genesi delle opere d'arte, e riproduzioni d'ogni cosa importante con una ricchezza e prodigalità tra noi più unica che rara.

47. SEMPER (HANS), *Eine Bildtafel vom Anfang des XIV Jahrhunderts im Museo Civico zu Verona*. (*Madonna Verona*, anno I, pag. 129-171; Verona, 1907).

La tavola n. 362, già ascrivita a Cimabue, che rappresenta in trenta scomparti scene dalla Creazione del mondo al Giudizio universale, è un importante prodotto di arte veronese della fine della prima metà del sec. XIV.

I numerosi confronti nel campo dell'iconografia medievale accrescono pregio al bello studio.

48. WOERMANN (KARL), *Wissenschaftl. Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg*. — Dresden, Wilhelm Hoffmann, 1907.

Dopo quindici anni della prima edizione, è uscita questa seconda del catalogo ragionato della galleria del Console Weber d'Amburgo, di recente rapito a' suoi amori di collezionista e di buongustaio. Tra le opere aggiunte, una richiama specialmente l'attenzione, ed è quella attribuita a Andrea Mantegna (n. 20), assai discutibile come opera di questo maestro. Un'altra ci presenta Lorenzo di Credi in una forma superiore con l'Assunzione di San Ludovico, che qualche anno fa portava il vanto alla Esposizione di Düsseldorf.

N. B. - Per l'assenza da Roma del dott. Enrico Brunelli il Bollettino di questo fascicolo è stato compilato in Redazione.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile*.

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

UN IGNOTO COLLABORATORE DEL BEATO ANGELICO

(ZANOBI STROZZI)



NELLA numerosa schiera degli artisti cui la sorte fu ingrata rientra Zanobi di Benedetto Strozzi. Di lui che a' suoi tempi dispiegò un'attività non comune, e, al dir del Vasari, « fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini »¹ non è dato al giorno d'oggi ricordare con sicurezza cosa veruna. Anzi la critica recente non può concedergli neanche l'unica opera dal biografo aretino particolarmente indicata come sua, vogliam dire il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici, che era nel secolo XVI custodito nella guardaroba ducale ed è oggi esposto agli Uffizi.² Qualche notizia biografica sul conto del nostro artista dette solo il Baldinucci,³ che lo volle nato nel 1412 da Benedetto di Caroccio di Lionardo e da Antonia di Zanobi di Francesco degli Agolanti. Più tardi il Milanese,⁴ sulla scorta dei documenti, riuscì a rilevarne l'attività di miniatore.

Alla fama e all'arte dello Strozzi nocque forse il paragone col suo grande maestro, di cui si affaticò invano di seguire le idealità. Al pari di altri oscuri imitatori e seguaci dell'Angelico, egli fu come piccola meteora confuso nella luce dell'astro maggiore. Se riusciremo a determinarne adesso la fisionomia artistica, avremo agio di constatare come nel mondo suo non regni la luce pura e il limpido azzurro propri alle regioni abitate dall'Angelico, ma l'aria vi sia meno tersa, meno trasparente, più greve.

* * *

Nella saletta dell'Angelico, alla Galleria dell'Accademia di Firenze, si trova l'opera che noi crediamo con tutta sicurezza di poter attribuire allo Strozzi. Si tratta dei ben noti sportelli d'armadio già fatti a custodia delle cose preziose e delle sacre reliquie conservate nella Cappella della SS. Annunziata. Ad essi accenna anche il Vasari nella *Vita di Fra Giovanni* colle seguenti parole: « Nella cappella similmente della Nunziata di Firenze, che fece fare Piero di Cosimo de' Medici, dipinse gli sportelli dell'armario, dove stanno l'argenterie, in figure piccole, condotte con molta diligenza ».⁵

¹ Ediz. Sansoni, tomo II, pag. 520.

² EMIL SCHAEFFER, *Das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1902, XIII, pag. 40.

³ BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*,

Firenze, 1845, tomo I, pag. 501.

⁴ G. MILANESI, *Storia della miniatura italiana* (estratto dall'ediz. del Vasari di Le Monnier), Firenze, 1850, pag. 187.

⁵ Ediz. Sansoni, t. II, pag. 311.

Quest'armadio delle argenterie trovavasi in origine nel piccolo Oratorio a lato della Cappella, ove al presente si ammira il Crocifisso del San Gallo, che vi fu trasportato dall'altar maggiore nel 1656. Lasciato l'Oratorio, gli sportelli trovaron rifugio nel chiostro dell'Antiporto o della Madonna e vennero esposti alla ammirazione dei fedeli presso agli affreschi di Andrea del Sarto e della sua scuola. Poi, per ordine sovrano, nel 1687 furon rimossi di nuovo e ricollocati in chiesa, prima nella Cappella Feroni, quindi in quella dei Galli, finchè li accolse la Galleria dell'Accademia.

Il Tonini,¹ lo storico della SS. Annunziata, dal quale abbiamo attinto la maggior parte di queste notizie, vuole che l'armadio, i cui sportelli aveva dipinto l'Angelico, sia stato



Zanobi Strozzi: Gesù nell'Orto
Firenze, Regia Galleria Antica e Moderna
(Fotografia Alinari)

fabbricato da un tal maestro Zanobi d'Antonio. Ciò afferma basandosi sopra un documento del 1462, accennante a un pagamento fatto il 15 febbraio di quest'anno a maestro Zanobi muratore e a' suoi compagni per aver dato opera «a conciare la cateratta degli arienti». Ora le parole del documento, rettamente interpretate, mostran chiaro che qui si tratta di un restauro qualsiasi, per tacer che la data del 1462 avrebbe dovuto mettere in guardia il Tonini, il quale giunge senza avvedersene ad affermare l'assurdo, che cioè l'armadio dipinto dall'Angelico venne costruito quando Frate Giovanni già da ben sette anni godeva la eterna pace!

Del resto già in un componimento poetico, scritto circa il 1460, si accenna a quest'opera che viene senz'altro considerata come una meraviglia dell'Angelico. Alludiamo al *Theotocon* di fra' Domenico da Corella,² dove il teologo domenicano prende a descrivere tutte le basi-

¹ TONINI, *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, 1876, pag. 89 e segg. e pag. 296. Vedi anche O. ANDREUCCI, *Il fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata di Firenze*, Firenze, 1857, pag. 83.

² Pubblicato dal Lami nel tomo XII delle *Deliciae Eudilorum* pag. 49-116; cfr. C. BATTINI, *Illustrazione di una medaglia inedita e singolare rappresentante la SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1814, pag. 42 e segg.

liche romane e toscane dedicate alla Vergine. Dopo aver menzionate le bellezze della Cappella commessa da Piero di Cosimo e disegnata da Michelozzo, il poeta passa a considerare le sacre suppellettili:

Cetera Virginei parco memorare sacelli
Munera, quae Petrus contulit ampla sibi.
Et nova pro gazis sacraria fecit opimis,
In quibus oblatae sponte locantur opes,
Quas Reges, clarique Duces, fortesque Tyranni,
Ponere pro votis heic voluere suis.
Sunt ubi cum variis argentea vasa figuris
Quae tegit interius picta tabella foris,
Angelicus pictor quam finxerat, ante Iohannes
Nomine, non Iotto, non Cimabove minor,
Quorum fama fuit Tyrrhenas clara per urbes,
Ut dulci Dantes ore poeta canit.

Avremmo volentieri risparmiato al lettore questo indigesto componimento poetico, se esso non avesse avuto particolare importanza, mostrandoci come anche i contemporanei del-



Zanobi Strozzi: Il tradimento di Giuda
Firenze, Regia Galleria Antica e Moderna
(Fotografia Alinari)

l'Angelico non esitassero ad attribuirgli quest'opera di tanto inferiore alle altre accarezzate dal suo pennello. Per togliergliela senz'altro, in mancanza di documenti, dobbiamo solo fare affidamento su l'esame stilistico.

* * *

Il dipinto non era in origine quale attualmente si vede. Per la sua gran mole, verso la fine del secolo XVIII, in occasione di una ripulitura, si pensò di dividerlo in tante tavole minori. Non si recò, è vero, alcun danno alle pitture, ma l'opera perdè la sua organicità, la sua ragion d'essere. Le otto tavolette resecate contengono entro riquadri le storie evan-



Zanobi Strozzi: L'ultima Cena
Firenze, R. Galleria Antica e Moderna
(Fotografia Alinari)

geliche, separate l'una dall'altra da una fettuccia arrotolata ai bordi, su cui leggesi a grandi caratteri, colle parole bibliche, il soggetto rappresentato.

Le caratteristiche dello stile e specialmente la tecnica del colore hanno fatto togliere all'Angelico la prima di queste tavolette, quella segnata col n. 233, recante le Nozze di Cana, il Battesimo e la Trasfigurazione di Cristo. Tutto rivela qui un'altra educazione di artista: i tipi delle figure son rustici e volgari, il contorno corre duro e incisivo, quasi segnato da un orafo, le carni hanno tinte legnose. Nondimeno, se si esamina la composizione nel suo insieme, si rimane colpiti dalla sua tonalità chiara e luminosa. L'aria circola e avvolge le figure, riflette le roccie brulle e a scaglioni del paesaggio, e rischiarà il limpido e luminoso orizzonte. L'influsso di Domenico Veneziano, il pittore che amò e ricercò

soprattutto la luce, domina sovrano e indica le nuove vie e le nuove ricerche di questa corrente della pittura fiorentina circa la metà del secolo XV.¹

Se da questa tavoletta rivolgiamo gli occhi sulle altre a torto attribuite all'Angelico, si avrà tosto l'impressione del grande divario di intendimenti che guidava i due artisti. Questo



Zanobi Strozzi: L'Annunciazione di Maria. Firenze, Museo di San Marco
(Fotografia Brogi)

secondo maestro è infatti di gran lunga più arcaico, si dimostra ancor ligio a tutte le convenzioni del passato nel disegno e nel colore, ma sa farsi amare, ad onta delle sue evidenti

¹ Così non la pensano i più. Anche Emilio Lioni nel suo recente studio su Alesso Baldovinetti (Firenze, 1907), nota a pag. 13 come questa tavoletta dell'Accademia, che anch'egli giustamente attribuisce

manchevolezze, per la religiosità cui informa la scena, per la mistica grazia di alcune delle sue figure.

Ma nonostante non dubbî pregi di composizione, abbiamo qui proprio a che fare con l'arte pura e finissima del Beato Angelico? Per conto nostro l'esame attento della tecnica



Zanobi Strozzi: La Santissima Trinità
Firenze, Museo di San Marco - (Fotografia Alinari)

colla quale è condotta la pittura ci vieta assolutamente di crederlo. L'ipotesi del resto non è nuova e venne già espressa molto prima di ora. Già il Rio¹ notò che alcune di queste sacre composizioni rivelano una mano molto inferiore, cioè di un qualche volgare artista incaricato di ultimare l'opera lasciata a mezzo dal maestro. A questa stessa opinione annuirono poi, per tacer d'altri, il Supino² e il Douglas,³ il quale si provò anche, a nostro avviso con scarsa fortuna, a distinguere la mano del maestro da quelle degli scolari collaboratori. Così il Cavalcaselle,⁴ nella *Vita di Fra Giovanni*, a proposito di queste tavolette, dice esplicitamente come la Cena, il Battesimo, la Trasfigurazione e la Strage degli Innocenti per tecnica esecuzione si rivelino « inferiori alla consueta di lui, pure essendone pregevole la composizione ». Altri, ad esempio il Padre Marchese,⁵ pure attribuendo l'esecuzione all'Angelico, colpiti da certe inesplicabili deficienze del dipinto, cercarono di giustificarle col supporre, come fece il Vasari nella prima edizione delle *Vite*, che esso fosse stato

condotto dal pittore in età giovanile « essendo stati i suoi principii nell'arte quelli del miniare e colorire piccole storie ». Reca quindi meraviglia che il Berenson,⁶ nel suo noto catalogo, non tenendo alcun conto delle opinioni dubbiose espresse dai suoi predecessori, annoveri ancora, senza alcuna riserva, tutti i trentadue scomparti fra le opere certe di Frate Giovanni.

Nè noi vogliamo ora affermare che l'Angelico si disinteressasse del tutto di quest'opera che certo a lui fu commessa, ma non v'ha dubbio che la parte sua si ridusse alla concezione e al disegno dell'assieme. Tutto infatti, quanto alla composizione, richiama alla grand'arte dell'Angelico. Le figure hanno i costumi e le proporzioni svelte e slanciate proprie del maestro, l'ambiente è reso nel modo a lui consueto colle solite architetture che si presentano di scorcio e chiudon la scena, il paesaggio è pur qui condotto a nude montagnole fra cui s'ergon radi alberelli. Nessuna insomma delle particolarità care all'Angelico manca in queste tavolette

ad Alesso, rivela « l'arte di un giovane che non ha ancora trovata la sua via, che cerca di seguire, più da vicino che può, la maniera del maestro », ecc.

¹ RIO, *De l'art chrétien*, Paris, 1874, t. II, pagina 318.

² SUPINO, *Beato Angelico*, Firenze, 1898, pag. 145.

³ LANGTON DOUGLAS, *Fra Angelico*, London, 1900, pag. 118 e segg.

⁴ CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, 1883, t. II, pag. 371.

⁵ P. VINCENZO MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologna, 1878, vol. I, pag. 295.

⁶ B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, London, 1906, pag. 100.

dell'Accademia. Ciò che fa difetto nell'opera è lo spirito del serafico artista, nonchè la finezza della tecnica che gli è peculiare. Le figure dell'Angelico sembran formate da foglie di rosa: gli incarnati si distinguono per la tinta d'avorio, non priva di ombreggiature gialle e verdastre, e luci che danno trasparenza e vita alle carni. E queste sue figure son terse, ispirate, finalmente segnate nei lineamenti. Il colore per quanto ligio a certe prescrizioni simboliche, che la tradizione imponeva, è sobrio, armonico, chiaro, ben fuso, senza trapassi eccessivi di tonalità. Ora nei nostri sportelli d'armadio siam lungi dal riscontrare questi pregi di tecnica: il colore in generale è alquanto crudo e stonato; le figure, lungi dall'essere ispirate e piene di bontà come ama farle l'Angelico, hanno atteggiamenti uniformi e un'aria piagnucolosa che non piace. Gli occhi infossati, dalle pupille convergenti, come affetti da strabismo, acquistano un'espressione falsa e forzata. L'incarnato non ha le diafane luci rosate di Fra Giovanni, ma è intenso di chiaroscuro, torbido, talora come sporco. I capelli e le barbe non sono sottili e cadenti quasi seta, ma lanosi e a grossi bioccoli, talora di un color grigio di acciaio, più spesso, specialmente nelle figure giovanili, di un antipatico color rosso giallognolo, tratteggiato di scuro. La manchevolezza dell'artista appare anche nei profili angolosi, dai nasi enormi puntuti e dal mento sfuggente.

È chiaro dunque che nella maggior parte di queste scene, quanto alla esecuzione, non v'ebbe parte l'Angelico. Si può però pensare che egli tutto al più qua e là correggesse o rifacesse qualche figura, che rivela una mano più esperta e più fine, ad esempio alcune dolcissime figure della Vergine che si vedono nell'Annunciazione, nell'Adorazione dei Magi, nella Purificazione, nella Fuga in Egitto e nel Presepio, quali Zanobi non seppe far mai. Se ne resterà persuasi paragonando queste delicate immagini muliebri con quelle ben più rozze delle Marie al Sepolcro, in cui si rivelano tutte le caratteristiche dell'artista minore, che lavorava in sott'ordine.



Zanobi Strozzi: Cristo benedicente le Vergini e i martiri
Firenze, Museo di San Marco
(Fotografia gentilmente eseguita dal Cav. Nunes Vais)

* * *

Per giustificare la nostra attribuzione delle tavolette dell'Accademia a Zanobi Strozzi, conviene abbandonare per breve tempo questi dipinti, e recarci nel vicino Convento di San Marco a considerare, ne' vecchi libri corali, un altro ramo della sua attività di artista.

Non è qui il caso di insistere sulla magnifica raccolta di codici che ebbe il Convento di San Marco per la munifica generosità di Cosimo de' Medici.¹ Tutti sanno come, alla morte del Niccoli, Cosimo riscattasse e donasse al Convento più centinaia di volumi, che il buon Vespasiano da Bisticci, un competente in materia, aveva stimato circa 6000 fiorini d'oro.

¹ VOIGT, *Il Risorgimento dell'antichità classica*, Firenze, 1888, t. I, pag. 400 e segg.; G. ZIPPEL, *Niccolò Niccoli*, Firenze, 1890.

Come è naturale, dopo aver provveduto ai libri letterari e scientifici, fu necessario pensare a quelli liturgici che occorreivano pel culto. Nel Convento stesso si trovò chi li potesse eseguire, essendo allora l'arte della scrittura e della miniatura in particolar onore presso i frati predicatori per l'incitamento e l'impulso del Beato Giovanni Dominici, poi cardinale di Santa Chiesa.

In un vecchio Libro di Ricordi, segnato di lettera A,¹ frate Costantino, sindaco del convento, notando le spese incorse per la fattura di questi corali, non ha mancato di lasciarci i nomi di parecchi scrittori: Fra Jacopo Tedesco agostiniano, Don Antonio vallombrosano, Fra Giovanni barbiere, Fra Giovanni francescano, e la sorella di Frate Alberto romito, la quale pietosamente scrive *amore Dei*.² Ma le partite maggiori riguardano Fra Benedetto da San Domenico, sul quale dovremo adesso alquanto intrattenerci.

Fra Benedetto da San Domenico, detto anche *del Mugello*, fu fratello maggiore dell'Angelico e da una tradizione fallace quasi accomunato con lui in una medesima aureola di gloria. Il padre Vincenzo Marchese ci narra della sua familiarità con Sant'Antonino, il quale gli dava le maggiori prove di considerazione, invitandolo spesso anche a divider seco il governo della comunità religiosa. All'epoca poi dei lavori iniziati a San Marco « il magnifico Cosimo dei Medici, al quale era ben noto il merito di lui nell'arte di alluminare i codici e i libri del culto, l'anno 1433 diede il carico a fra Benedetto di scrivere e miniare tutti quelli della chiesa e della sacristia di San Marco; ed egli, con l'aiuto di alcuni suoi religiosi che erano eccellenti calligrafi, tutti li condusse a termine, uno eccettuato, nello spazio di cinque anni: fatica che importò la somma gravissima di ben 1500 ducati ». ³ Aggiunge anche il padre Marchese che il frate morì nel 1448 a Fiesole, mentre reggeva il convento di San Domenico come priore.

Se non del tutto erronee sono le notizie biografiche che riguardano il nostro frate, una terribile confusione regna invece per quanto riguarda la sua attività di calligrafo. Il Vasari infatti, quando parla di certi libri miniati dall'Angelico per San Marco, non si perita di aggiungere che « a far questi fu aiutato da un suo maggior fratello, che era similmente miniatore e assai esercitato nella pittura ». ⁴ Le notizie vasariane furono con poche varianti accettate dal padre Marchese, il quale affermò che esistono in San Marco i libri miniati da Fra Benedetto, cioè quei medesimi attribuiti dal Vasari all'Angelico, quattordici secondo gli Annali del Convento, o meglio venti, per essere stati alcuni divisamente rilegati. Convalidate dall'autorità del dotto storiografo domenicano, tali notizie furono da tutti senz'altro prese per buone, si ripeterono in tutte le monografie, e anche Fra Benedetto andò a raggiungere la ipotetica schiera degli artisti foggianti dalla leggenda, finchè nel 1878 il Milanese sfatò la tradizione fallace colla scoperta dei documenti comprovanti che i minii de' corali di San Marco non erano affatto opera del maggior fratello dell'Angelico, ma per la maggior parte erano stati eseguiti dal 1446 al 1450 da Zanobi di Benedetto Strozzi, in collaborazione con Filippo di Matteo Torelli, il quale ultimo però solo aveva atteso alla ornamentazione dei fregi. ⁵

Perplesso dai nuovi documenti a lui gentilmente comunicati dal Milanese, il padre Marchese aggiunse nella quarta edizione dell'opera sua un Supplemento, ⁶ ove rettificò le notizie già date, confessando che alla sua narrazione erano stati di scorta gli Annali del Convento, scritti dal padre Roberto Ubaldini, discepolo e segretario del Savonarola. Fu l'Ubaldini infatti il primo a qualificare Fra Benedetto come « excellentissimus non modo suorum, sed et plurimorum temporum scriptor et miniator, cuius manu, litteris, cantus nota et minio sunt omnes fere libri chori huius ecclesiae Sancti Marci ».

¹ Questo libro si trova adesso alla Mediceo-Laurenziana nel fondo di San Marco, e reca il n. 902. In esso troviamo registrate le spese fatte dal convento dal 1445 al 1493.

² Cfr. P. VINCENZO MARCHESE, op. cit., t. I, pagina 518.

³ Cfr. P. VINCENZO MARCHESE, op. cit., t. I, pagina 217.

⁴ VASARI, ediz. Sansoni, II, pag. 505.

⁵ VASARI, II, pag. 528 in nota.

⁶ P. MARCHESE, op. cit., I, pag. 515 e segg.

È chiaro però che se invece degli Annali dell'Ubalдини, il padre Marchese avesse tenuto conto della Cronica compilata dal padre Giovanni de' Tolosani, secondo la quale Fra Benedetto « fuit egregius scriptor et scripsit pene omnes libros chori Sancti Marci et notavit, et aliquos etiam Fesulis », non sarebbe certo incappato in errori così grossolani, come quello di far morire il frate nel 1448, mentre il Libro di Ricordi sopra citato lo mostra tuttavia occupato nel 1451 a scrivere i libri da coro. Ma era naturale che il dotto storiografo domenicano prescegliesse quella delle due narrazioni che maggiormente tornava a onore e gloria del suo convento.

Quanto alla falsa tradizione accolta dal Vasari, ne venne efficacemente lumeggiata la origine dal dott. Giovanni Moro: nacque cioè, a quanto sembra, per una confusione di



Zanobi Strozzi: La Conversione di Sant'Agostino
Firenze, Museo di San Marco
(Fotografia gentilmente eseguita dal Cav. Nunes Vais)

nomi dei miniatori e degli scrittori che operarono per San Marco con gli altri che ebbero parte ne' corali di San Domenico di Fiesole.¹

* * *

Non è certo qui il caso di indugiarsi a descrivere singolarmente tutti i minii di Zanobi che rallegrano le carte di questi corali. Basti notare come nelle piccole composizioni tornino le stesse caratteristiche di tecnica già rilevate a proposito delle tavolette dell'Accademia:² gl'incarnati vivamente lumeggiati, i capelli e le barbe a masse, gli occhi infossati

¹ G. MORO, *Fra Benedetto miniatore*, Firenze, 1901.

² Anche Lionello Venturi, il quale ebbe la cortesia di esaminare con noi i codici di San Marco e le tavo-

lette dell'Accademia, non esitò pure a riconoscere nelle due serie di opere la mano di un medesimo artista.



Zanobi Strozzi: San Lorenzo
Firenze, Regia Galleria degli Uffizi
(Fotografia Alinari)

e strabici, il colorito sovente stonato. Se l'esecuzione è, come abbiain detto, quasi identica, di gran lunga inferiore si rivela invece l'artista nel disegno delle singole figure e nel disporre la scena. È chiaro che in questi minii dovette mancargli la collaborazione dell'Angelico, sicchè egli dovette fare unico affidamento nelle scarse sue forze. Con ciò si riesce a spiegare il perchè di quelle figure alquanto tozze e meschine, e la scarsa ricerca della legge di prospettiva nella disposizione delle singole scene.

I codici più ricchi di miniature sono i Graduali segnati con le lettere *A* e *B*. Qui e negli altri, vediamo rappresentati o fatti evangelici, o martiri di Santi, o ritratti di Apostoli.¹ Le figure si rivedon sempre uniformi, e non meno uniformemente si ripete il paesaggio, fatto a collinette coniche turchine, proprio come nelle tavolette dell'Accademia, ricche di castelli e casamenti turriti lumeggiati di biacca, che risaltano sopra un cielo pure di un turchino intenso. Tutto dimostra un'imitazione languida e pedestre della grand'arte dell'Angelico; tutto rivela il mondo puro e celestiale di Fra' Giovanni trasportato in scala minore, quasi per contraffarlo. Se nelle tavolette dell'Accademia si poteva ammirare il disegno e la distribuzione delle figure, qui ogni pregio vien meno, ogni effetto si smorza, ogni fiamma si spegne, e l'arte spesso cede il posto al mestiere. Fanno rara eccezione alcune poche scene, ad esempio l'Annunciazione del Graduale *B*, il Sant'Agostino dell'Antifonario *G*, il Gesù che benedice le vergini del Graduale *A*, scene che l'artista eseguì con cura particolare, tanto da far sorgere la leggenda che vi avesse avuto parte l'Angelico.² I fregi a grossi fogliami accartocciati nelle cui volute si annidano uccelli e scherzano putti, si distinguono invece per una certa festosità e per pregi di colorito. Ma purtroppo non a maestro Zanobi, come apprendono i documenti che riportiamo in appendice, ne spetta il merito, bensì a Filippo Torelli che gli fu collaboratore.

All'elenco così esiguo delle opere che per palesi caratteristiche possono attribuirsi al nostro Zanobi, altre avremmo volute aggiungere per meglio lumeggiare la figura dell'artista. Ma purtroppo le nostre ricerche rimasero fin ora infruttuose, nè più ci valsero le

¹ Per la descrizione dei codici di San Marco, vedi FERDINANDO RONDONI, *Guida del R. Museo Fiorentino di San Marco*, Firenze, 1876. Appartengono a Zanobi Strozzi i codici che in questa guida vengono attribuiti a Fra' Benedetto del Mugello. Oltre a questi, noi, per indubbe analogie, attribuiamo a Zanobi il Messale segnato II, il Messale segnato III, il Messale segnato IV attribuiti a Ignoto Fiorentino del sec. xv, e il Messale privo di segnatura di c. 156 che il Rondoni attribuisce alla maniera dell'Angelico. Questi codici trovansi rispettivamente ai nn. 19, 20, 23 e 44 del catalogo.

² Fra i moderni, ricordiamo come il Dott. Wingenroth in due articoli intitolati: « Beiträge zur Angelico Forschung », pubblicati nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, anno 1898, volume XXI, non esiti, facendo una enorme confusione, ad attribuire all'Angelico i numeri 16, 17, 19 e 44 del Catalogo del Rondoni.

Il Douglas (op. cit. pag. 180) ribatte giustamente la fallace attribuzione del Wingenroth, ma erra secondo noi nel voler riconoscere l'opera di varie mani, ove non ve ne è che una sola che si mostra talora più accurata, altre volte per la fretta negligente e volgare.

brevissime indicazioni vasariane. Infatti, come già abbiamo accennato in principio, il Vasari solo menziona di sfuggita il pittore nella *Vita dell'Angelico*, notandone la straordinaria operosità, ed appena accenna senza specificarne i soggetti ad alcuni lavori ch'egli avrebbe eseguiti per chiese di Firenze: una tavola per Santa Maria Novella, una tavola pervenuta dal monastero camaldolese di San Benedetto nella chiesetta di San Michele, una tavola per Santa Lucia, un'altra per San Romeo, senza contare il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici e quello di Bartolomeo Valori, eseguiti in uno stesso quadro e conservati nella guardaroba ducale.¹ Al breve elenco il Baldinucci² aggiunse un *colmo* di Nostra Donna che Benedetto di Aldobrandino di Giorgio donò nel 1470 a Francesco suo figliuolo in occasione del suo matrimonio, e il Milanese³ una tavola fatta nel 1436 per Santa Maria Nuova, tavola che dai



Zanobi Strozzi: Il Sermone di Gesù sul Monte
Firenze, Museo di San Marco - (Fotografia Alinari)

Libri d'Entrata e Uscita dello Spedale, sappiamo fruttò all'artista il pagamento di 25 fiorini d'oro.

Al novero delle sue opere noi possiamo aggiungere « una croce dipinta di legno per morti » per la quale riscosse dal convento di San Marco nel 1448 tre fiorini larghi.⁴

Tuttavia di questo e di altri lavori suoi è difficile dar contezza oggi, perchè il biografo non ne specificò il soggetto e perchè nella soppressione degli ordini regolari le opere di arte hanno corso varia fortuna. Però tanto il Milanese quanto il Cavalcaselle non esitarono a creder salvo dal generale naufragio il ritratto di Giovanni di Bicci, che venne già ritro-

¹ VASARI, ediz. cit. II, pag. 520.

² BALDINUCCI, op. cit., vol. I, pag. 502.

³ VASARI, ediz. cit. II, pag. 521, in nota.

⁴ Vedi documenti nell'appendice.

vato nei magazzini della guardaroba generale, e, come abbiamo già detto, vedesi oggi esposto nel primo corridoio della Galleria degli Uffizi. Tutti conoscono quella mezza figura in cappa rossa, dipinta sopra una tavola che fu poi ridotta a forma di lunetta, quando venne ricoperto il fondo di una tinta verdastra ad olio per uniformare il ritratto cogli altri della serie Medicea. E siccome nella serie non aveva a che fare Bartolomeo Valori, così si pensò allora di segare la tavola e isolare il ritratto del Medici. Quanto a noi, malgrado l'esplicita indicazione vasariana, non abbiamo potuto assolutamente riconoscere in quest'opera la maniera del nostro Zanobi. Sebbene il dipinto sia in condizioni miserrime per restauri e rifacimenti, tanto il disegno fermo e sicuro, quanto il colorito rivelano se non la mano di Masaccio,¹ cui fu attribuito, certo intendimenti d'arte ben differenti da quelli che ci siamo indugiati a notare nelle miniature di San Marco e nelle tavolette dell'Accademia.

Maggior considerazione merita certo la grande tavola contenente la figura di San Lorenzo, esposta pure agli Uffizi come opera di Zanobi. Infatti qui la tonalità del colore richiama all'arte dell'Angelico, e certe lumeggiature biaccose delle carni son tutte peculiari al fare dello Strozzi. Basta del resto paragonare la testa di San Lorenzo con quella del Santo Agostino dell'Antifonario *G*, che un documento, da noi riportato in appendice, dimostra opera sicura dello Strozzi, per constatare l'assoluta identità di fattura che esiste fra la miniatura e la tavola.

Il Douglas² finalmente già ebbe a sospettare che lo Strozzi avesse aiutato l'Angelico negli affreschi di San Marco. Dopo un attento esame noi crediamo di aver ritrovate anche qui tracce sicure della sua operosità; non già nelle meschinette composizioni ove vedesi il Crocifisso adorato per lo più dalla Vergine e da un Santo domenicano, che il catalogo attribuisce tuttora al mitico Fra' Benedetto del Mugello, e che sono opera di un anonimo guastamestieri, ma in alcune delle scene maggiori che quasi tutti concordano attribuiscono all'Angelico. Però, come già abbiamo notato a proposito delle tavolette dell'Accademia, a Fra' Giovanni ne spetta certo il disegno, non già l'esecuzione.

Questi affreschi che formano nella grande opera come un gruppo a sè, facile a riconoscersi per peculiari caratteri, sono quelli rappresentanti Cristo al limbo, la Predica nel deserto, il Bacio di Giuda, la Preghiera nell'orto, la Cena eucaristica, e si trovano rispettivamente nelle celle segnate coi numeri 31, 32, 33, 34 e 35. Quando si paragonino, ponendo mente alla tecnica, cogli altri affreschi luminosi e precisi, opere sicure dell'Angelico, del corridoio contiguo, non si tarderà a riconoscervi l'opera di un maestro che lavorava in sott'ordine. E le solite caratteristiche già notate nelle tavolette dell'Accademia e nelle pergamene dei codici, cioè l'aspetto piagnucoloso dei volti, i profili angolosi, le carni talora di un color terreo sporco, talora rese a lumeggiature biaccose, i capelli a masse confuse e, per tacer d'altro, il modo tutto speciale di segnare l'occhio, fan nascere spontaneo alla mente il nome dell'artista che qui abbiamo preso a studiare.

Ultimo frutto della sua operosità furono alcuni pochi mini a lui allogati dagli operai della Cattedrale fiorentina il 4 luglio 1463, come apprende un documento pubblicato dal Milanese.³ Scorrendo le pagine dei grandiosi Antifonari oggi conservati alla Mediceo-Laurenziana, non è difficile distinguere le sobrie scene del nostro maestro, da quelle fastose ed esuberanti di vita, dovute al pennello di Francesco d'Antonio del Cherico che gli fu collaboratore. Nell'Antifonario, segnato di n. 149, eseguito nel 1470, opera sua è la Incrudulità di San Tommaso (c. 48), i Sacerdoti e chierici che cantano dinanzi a un leggio (c. 61), l'Ascensione di Cristo (c. 80), e infine un Santo, forse re David, pregante in mezzo a una campagna che rammenta le alture di Fiesole (c. 85). In queste scene, come anche nella Adorazione dei Magi (c. 87) dell'Antifonario segnato n. 150, pure dello stesso anno, nella Invenzione della Santa Croce (c. 23), nel Papa fra' Vescovi (c. 96^v) e nel San Pietro fra

¹ Vedi l'articolo già citato di Emil Schaeffer.

² DOUGLAS, op. cit., pag. 177.

³ MILANESE, *Storia della miniatura italiana* citata a pag. 252-260 e 327.

gli Apostoli (c. 104^v) dell'Antifonario segnato di n. 151, che venne eseguito nel 1471, tornano tutte le caratteristiche dell'arte di Zanobi, non esclusa la forte lumeggiatura delle carni, spesso intense di chiaroscuro.

Paragonando però queste miniature con le altre, per lo più meschine, eseguite nei corali di San Marco, non è difficile constatare come l'arte del maestro con l'andare del tempo si fosse profondamente evoluta, giungendo ad un equilibrio che prima faceva difetto. Forse quella specie di gara con Francesco d'Antonio, maestro che teneva in Firenze innanzi il sorgere della scuola Attavantesca il campo della miniatura, valse a scuotere le energie latenti



Zanobi Strozzi: Il bacio di Giuda. Firenze, Museo di San Marco
(Fotografia Alinari)

dell'artista, che qui ci appare più fine e delicato per quanto riguarda la tecnica, più brioso e più umano per ciò che si riferisce alla concezione della scena.

* * *

Non molte sono le opere che abbiamo creduto di attribuire allo Strozzi, ma sono forse sufficienti a delinearne la personalità artistica. Fosse malintesa boria di sua illustre casata, come pensa il Baldinucci, a vietargli le non mai interrotte fatiche che richiede l'eccellenza nell'arte, o non piuttosto il suo stesso temperamento a impedirgli di elevarsi di troppo al disopra del mediocre, certo è che la gran luce del suo maestro, l'Angelico, non arrivò a lui che pallida e affievolita. Del serafico maestro egli non possedè la fede candida, l'anima purissima, e dell'opera grande egli non comprese e non seppe imitare che la parte superficiale. Nelle sue figure che mancano della lucentezza peculiare a quelle del Beato, l'espressione

ottusa sostituisce la profondità del pensiero. Al pari di Benozzo Gozzoli, sebbene con magistero diverso, egli cercò nella gaiezza dei toni, nella splendidezza esteriore, quella beltà che in Beato Angelico riluceva dall'anima.¹ Certo sulla tomba del nostro artista non si sarebbe potuto incidere come su quella di Fra' Giovanni alla Minerva il verso gentile che ne caratterizza la natura del genio:

Altera nam terris opera extant, altera coelo.

PAOLO D'ANCONA.

DOCUMENTI.

Crediamo utile di riportare quei passi del libro di *Ricordanze* A di San Marco, conservato ora alla Mediceo-Laurenziana e segnato di n. 902, ne' quali si accenna all'opera di Zanobi Strozzi come miniatore de' corali del Convento, in collaborazione con Filippo di Matteo Torelli. Si noti come nel primo di questi documenti a Zanobi si dia l'appellativo di *dipintore*, anzichè di *miniatore*. Trascriviamo i documenti tal quale, essendo agevole pel lettore riportare per le date il computo fiorentino al computo comune. Ogni qualvolta il documento potrà trovar rispondenza con qualche opera di miniatura ancora conservata, non mancheremo di avvertirlo in nota.

c. 11. — Richordo chome a dì 4 di giugno 1446 rimasi d'achordo io frate Iuliano chon Pippo di Matteo miniatore ci dovessi minare tre minii grandi chon fogliami et oro et altri adornamenti a pennello, gli quali sono per tre principii d'antifonari et sono 2 E et 1° P.² Et le figure le quale anno a essere in questi minii debbia fare Zanobi di Benedetto degli Strozzi dipintore chogli quali non ò fermato altro patto.

— Adì (a) di luglio feci dare per la poliza al banco di Cosimo, al detto Pippo lire sedici per parte di paghamento dei detti minii. f. — ll. 16

— Adì 26 d'aghosto feci dare per la poliza al banco detto a Pippo sopradetto fiorini quattro d'oro cioè ducati di camera per parte di dette lettere portò lui detto f. 4 di camera

— Adì 3 d'ottobre feci dare al detto Pippo per pagamento de' sopradetti minii per la fatica di Zanobi di chonsentimento di detto Zanobi f. tre di camera f. 3 di camera

Fu pagato a fornimento et fatta ragione chon lui del sopradetto pregio rimase chontento.

c. 23. — Filippo di Matteo miniatore ebbe questo 23 di maggio 1447 a miniare di pennello 2 minii grandi cioè 1° O et 1° I³ et le figure debbe fare Zanobi degli Strozzi, chogli quali non ò fatto altro patto.

— À auto a di 2 d'agosto quinterni 2 d'antifonario a miniare negli quali era il primo minio di pennello cioè uno L⁴ lo quale doveva fare sechondo la ragione de' detti di sopra. Portò Giano Busini (*Nel margine interno: Renduti et pagati*) quint. 2

— À auto a di 4 di settembre quinterni 4 d'antifonario a miniare (*Nel margine interno: Renduti et pagati*) quint. 4

— À auto a di 28 di settembre quinterni 6 d'antifonario a miniare (*Nel margine interno: Renduti et pagati*) quint. 6

c. 23. — Anne auto a di 12 di giugno per chompimento di detti minii chon quello s'appartiene alla ragione di Zanobi detto f. 7 ¹/₃, portò il detto Filippo dal bancho di Chosimo f. 7 ¹/₃

— À auto a di 4 di luglo oncie sei d'azzurro finissimo della Magna per grossi sei l'oncia, lo quale

¹ A. VENTURI, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli*, in *L'Arte*, gennaio-febbraio 1901.

² Nella carta iniziale dell'Antifonario segnato D, trovasi questa P iniziale, cui allude il documento, e contiene la figura di David genuflesso. Quanto alle due E iniziali è difficile oggi indicarle con sicurezza perchè tanto gli Antifonari C, E ed I quanto il Messale segnato II cominciano con tale iniziale, conte-

nente una scena miniata.

³ Questa lettera O si trova all'inizio del Graduale Q e reca la figura del Redentore che libera un indemoniato. La lettera I trovasi invece all'inizio dell'Antifonario F e reca una figura del Battista.

⁴ La L iniziale si trova all'inizio dell'Antifonario G e reca la Conversione di Sant'Agostino.

(a) *Lacuna nel ms.*

chomperai a sua petitione dal priore de' poveri Iniesuati et fu paghato dal banco de' Medici in tutto lire nove soldi diciotto. f. —, ll. 9, s. 18, d. —

— Anne auto a di 16 d'agosto f. 3 di camera ll. 3 s. 12 per 1^o minio di pennello, et 1^o minio grande di pena et 23 mini della minore ragione ebbe lui detto dal banco di Chosimo f. 3, ll. 3, s. 12

— Anne auto a di 20 di settembre 1447 f. uno largho portò lui detto f. 1 largho

— Anne auto a di 21 d'ottobre 1447 ll. 26 s. 16 per resto d'ogni miniatura à fatto insino al detto di disopra chomputando 1^o f. di camera cioè ll. 4 s. 12 dovamo dare a Zanobi degli Strozzi per 1^o minio di sancto Augustino¹ et altre chose f. —, ll. 26, s. 16, d. —

c. 26^v. — Ricordo come Çenobio degli Stroççi miniatore à auto da me frate Constantino da San Marco per storie fa nel primo graduale delle feste fiorini dodici in duo partite. L'una partita furono otto a di 5 di settembre. E a di 20 del detto mese quattro. f. 12

— Item a di 13 di novembre ebbe da me frate Constantino el detto Çenobi f. 5 larghi.

— Item ebbe a di 10 di febraio 1448 da me frate Constantino lire venti portò el suo lavoratore. ll. 20

— Item ebbe a di 26 di febraio 1448 da me frate Constantino fiorini 4 larghi f. 4 larghi

— Item ebbe a di 2 di maggio 1449 dal banco di Chosimo fiorini otto di camera f. 8 di camera

Rimanemo di patto insieme dovessi avere d'istoria per istoria cioè l'una per l'altra chomputata sechondo la stima di frate Giovanni dipintore priore del chonvento di Fiesole lire cinque di piccioli.

— Onne riauto storie cinque a di 20 de settembre 1448, sono in tutto f. —, ll. 25, s. —

— Onne riauto storie due a di 10 di gennaio 1448, sono in tutto f. —, ll. 10, s. —

— Onne riauto sei storie a di 2 de março 1448, sono in tutto f. —, ll. 30, s. —

— Onne riauto a di (a) di marzo istorie 2, sono in tutto² f. —, ll. 10, s. —

— Abbiamo auto una croce dipinta di legno per morti per prezzo d'achordo³ di f. 3 larghi

— Abbiamo auto a di 16 di novembre 1451 istorie tre sono nel graduale dell'avento, 4 montano in tutto lire quindici f. —, ll. 15, s. —

— Abbiamo auto a di 3 di marzo 1452 storia una è nel graduale che comincia in 3^a dominica Quadragesime ll. 5, s. —

— Abbiamo auto a di 3 d'aprile 1452 una storia della resurrezione di Christo⁵ f. —, ll. 5, s. —

Tratta indrieto a carte 39.

c. 39. — Richordo chome Zanobi di Benedetto degli Strozzi debbe dare al chonvento lire trentatre et soldi dieci chome appare in questo innanzi a c. 26 ll. 33, s. 10

— Anne dato a di ultimo di luglo 1452 per miniatura di quattro processionali negli quali furono lettere mezzane fiorite 560 et lettere picchole 400 et resta a dare lire ventinove et soldi quindici. Tratta innanzi in questo a carte 44 ll. 3, s. 15, d. —

c. 44. — Çanobi di Benedetto degli Strozzi miniatore debbe dare al chonvento lire ventinove et soldi quindici, chome appare in questo a carte 39 ll. 29, s. 15

— E de' dare a di 20 di novembre 1453 lire venticinque et soldi undici ebbe per noi dal banco de' Medici, portò Filippo di Matteo miniatore in f. 6 correnti ll. 25, s. 11

— Anne dato a di 5 di maggio 1453 lire cinque per valuta d'uno minio lo quale fece nel principio del graduale della Trinità, nello quale era miniato et storiato per lui essa Trinità⁶ sechondo il comune modo etc. ll. 5, s. —

— Anne dato adì 3 di dicembre 1453 lire trenta per valuta di sei istorie nell'ultimo graduale delle feste a ragione di ll. 5 l'una per l'altra d'achordo ll. 30, s. —

— Çanobi detto de' dare a di 10 di gennaio 1453 lire ventinove et soldi quattordici ebbe per noi dal banco de' Medici. Portò Filippo di Matteo miniatore ll. 29, s. 14

— Anne dato a di 20 di febraio 1453 lire cinquanta di piccioli per valuta di dieci istorie nel graduale delle feste. ll. 50, s. —

¹ Vedi nota precedente.

² Queste quindici storie ricordate in questi quattro capoversi sono forse quelle che ornano il Graduale A o il Graduale B che ammontano infatti a tal numero.

³ Di questa croce dipinta non possiamo dar notizia.

(a) *Lacuna nel ms.*

⁴ Il documento può forse riferirsi al Graduale P che infatti è adorno di tre storie.

⁵ Questa scena orna la A iniziale all'inizio dell'Antifonario L.

⁶ Questa scena trovasi nella B iniziale all'inizio del Graduale S.

BACCIO PONTELLI A ROMA



OTTO Sisto IV l'arte a Roma assunse caratteri tutti suoi proprî; la scultura, apprendendo le dolci forme importate dai toscani e temprandosi all'imitazione dell'antico, con una fisionomia giustamente eclettica, operava da sè, abbelliva chiese e mausolei e trovava proseliti e lavori anche in altre parti d'Italia. La città frattanto trovava, mercè l'ardore e l'attività del papa, una forma moderna, chè, fino a quel tempo, era stata una delle più inabitabili; le sue vie non erano quasi affatto lastricate e spesso si stringevano, come almeno si rileva da alcune piante, in modo tale che a mala pena due uomini a cavallo potevano trovarvi accesso; fabbriche sporgenti, con portici e balconi di legno, senza ordine e senza metodo architettonico, le ingombravano, tanto che il re Ferrante, quando nell'anno 1475 venne a Roma, consigliò Sisto di riparare a tutto quell'affastellamento disordinato di edifici, se non altro per ragioni strategiche.¹ E il papa ascoltò la voce del coronato e incominciò a far selciare di mattoni le vie maggiori² e creò inoltre un magistrato edilizio, che, dipendente dall'Estouteville, cardinale camerlengo, aveva potere di espropriare case e di abbattere per quanto lo avesse richiesto l'ampliamento delle strade. S'incominciò nel gennaio 1480 a demolire le botteghe degli armaiuoli che erano disposte sul ponte Sant'Angelo e, per infondere lena maggiore ad edificare, Sisto IV decretò che tutti coloro che avessero costruito case nella città e nel distretto urbano, le avrebbero possedute di proprio.³ Molti cardinali e parecchi romani assecondarono il volere del papa e si fabbricò con tanto fervore, in modo che la città assunse quasi una forma nuova.

La tradizione, che si fonda in gran parte su quanto in proposito scrisse il Vasari, ascrive, si può dire, ogni costruzione del tempo di Sisto a Baccio Pontelli.

Nessuno mai ha ricercato, analizzando gli edifici romani di questa età, confrontandoli ad altri, se realmente l'attribuzione, formale sempre, del Vasari, fosse da accettarsi senza riserva. È sembrato finora che l'architettura a Roma abbia prodotto in quest'epoca niente di proprio, si sapeva bene che la città era una meta a cui aspiravano tutti, massime gli artisti, che credevano di trovare nei papi, mecenati pronti ad utilizzare il loro talento. E pure non fu così.

¹ INFESSURA, pag. 1145. Le sporgenze di fabbriche si chiamavano « porticali » e « magnani ». Vedi GREGOROVIVS, IV, 326.

² *Urbem Romam quam Augustus e latericia maream, Sixtus e luteo latericiam fecit.* (AEGIDIUS

VITERB., *Histor. XX Saecul.*, 312). BARTH. SENAREGA, *De reb. Genuens*; MURATORI, XXII, 532; CORIO, 416.

³ Editto del 1º gennaio 1474. THEINER, *Cod. diplom.*, III, n. 407.

Ci contenteremo in questo studio di esaminare appunto le opere che si attribuiscono al Pontelli e cercheremo di rivendicarle alla loro vera scuola.

* * *

In una bolla data a Roma ai 30 giugno del 1480 si nominano come *magistri aedificiorum et stratarum Urbis* Francesco Porcari e Battista Staglia¹ romani. Ed è questo l'unico prezioso documento che ci dà, per quanto sporadicamente, i nomi di due artefici, naturalmente architetti, impiegati appunto all'espropriazione di case, al rinnovamento ed all'elevazione di nuovi edifici a quel tempo. Del Pontelli a Roma poco sappiamo; il Gaye² accenna, senza mai provare, ad alcune opere di lui, come dicemmo; il Vasari³ solo afferma con certa sicurezza. Secondo il biografo al Pontelli Sisto IV avrebbe commessa la fabbrica dell'ospedale di Santo Spirito nell'anno 1471. L'edificio, fornito dalla parte in lunghezza di un portico a colonne di trentasei archi, che originariamente doveva essere aperto, non serba al certo la forma che il primitivo artefice gli aveva dato; qualche avanzo solo rimane, come la cupola ottagonale con le finestre ad arco acuto e la torre della chiesa di Santo Spirito, che si attribuisce pur essa all'architetto fiorentino.⁴ Seguendo sempre l'antica opinione, sembra che nel 1473 il pontefice incaricasse il Pontelli di costruire la cappella Sistina e poi in seguito lo preponesse ai lavori di restauro in Santa Maria del Popolo. La chiesa fu eretta a volta con tre navate, poggiante sopra pilastri a mezze colonne, ha tuttora una cupola ottagonale e una semplice facciata, ornata di pilastri, che esamineremo in seguito.⁵ Nel 1479 al 1° di novembre, l'Estouteville pose la prima pietra della chiesa di Sant'Agostino, dalla facciata un po' pesante, servendosi dell'opera di Giacomo di Pietrasanta, e il munifico cardinale, a quanto la sola tradizione ci dice, pare che si servisse del Pontelli come architetto sia a Roma, sia ad Ostia per l'edificazione della piccola cattedrale che si dedicò a Sant'Aurea.



Roma, Portico esterno di San Pietro in Vincoli
(Fotografia Moscioni)

E a questo punto la tradizione sembra addirittura attribuire al Pontelli, oltre ogni opera che si veniva edificando dal papa, anche edifici che la famiglia stessa dei Rovere compiva e restaurava. Sisto IV e Giulio II erano stati cardinali di San Pietro in Vincoli, l'antica basilica Eudossiana, ed entrambi, si sa per certo, vi diedero opera a restauri. Giulio, da cardinale, sempre secondo la tradizione, vi costruì l'atrio su disegno del Pontelli, indi incaricò Giuliano da Sangallo ad erigervi il convento col cortile a portici. Però, per quanto questa testimonianza tradizionale cerchi di aiutarci, tuttavia non riusciremo che con difficoltà e con molta incertezza, analizzando il monumento, a determinare ciò che attualmente esista di quel

¹ Bolla da Roma, ai 30 giugno 1480. Vedi *Bullarium romanum*, I, 324.

² GAYE, *Giornale d'arte*, 1836, e il *Carleggio*, I, 274.

³ VASARI, ediz. Lemonnier, IV, 135.

⁴ Nella grande sala dell'infermeria esistono ancora alcuni avanzi di affreschi del tempo di Sisto IV, per i quali il Platina scrisse epigrammi che vennero posti sotto di essi. Gli epigrammi sono stampati nel CIACCIO, *Vita di Sisto IV*. Vedi pure la *Vita Xisti II*,

MURATORI, III, II, 1065; cfr. GREGOROVIVS, IV, 262, 327.

⁵ Per Santa Maria del Popolo, vedi JACOB. DE ALBERICIS, *Historia s. Virgo Deiparae de Populo*, Roma, 1599; AMBROGIO LANDUCCI, *Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Maria*, Roma, 1646. Il chiostro, tuttora esistente, fu edificato da Pio VII; l'antico andò distrutto per la costruzione dei giardini del Pincio.

tempo nella basilica di San Pietro in Vincoli, poichè anche il cardinale Cusa colà aveva fabbricato.

Frattanto Giuliano Rovere si dice che facesse erigere anche dal Pontelli l'atrio dei Santi Apostoli e facesse continuare il convento annesso, alla cui edificazione aveva già dato principio Pietro Riario.¹ Creato prevosto di Grottaferrata, rifabbricò il monastero, allora al tutto decaduto, riducendolo con mura e con torri ad una specie di castello e parimenti continuava l'edificazione della rocca di Ostia, già incominciata forse dall'Estouteville e compiuta nel 1486.

Un altro nipote di Sisto IV, Domenico Rovere, costruiva nel Borgo il grande palazzo, dove poi dimorarono i Penitenzieri, opera pur essa attribuita al Pontelli, e qui la tradizione, per innalzare l'artefice, piuttosto lo denigra, chè l'edificio dal lato architettonico riuscì cosa fredda, per quanto un avanzo di ornato a pittura dimostri tuttora il lusso onde un tempo dovette risplendere.

Queste le opere principali che senza cura e soprattutto senza critica vennero attribuite all'architetto fiorentino; è naturale che, con lo stesso criterio, molte altre gli vennero assegnate, quasi che il nome suo non potesse a meno di essere aggiunto ad ogni edificio, costruito in quel quarto di secolo.

* * *

Innanzitutto quando venne il Pontelli a Roma? Potremo noi, conoscendo le inesattezze del Vasari, appigliarci solamente al suo testo, prendendolo come fermo documento? Ad ogni modo, servendosi dell'esame dei documenti, prima di procedere all'esame stilistico, cerchiamo, se è possibile, di ricostruire in qual campo e con quali mezzi si esplicasse l'attività artistica dell'architetto.

Da documenti già raccolti,² noi sappiamo che il Pontelli nella sua prima gioventù stette come apprendista al fondaco di Francesco di Giovanni, sunnominato il Francione, insieme ad altri che acquistarono in seguito gran fama nell'arte dell'architettura, come Giuliano e Benedetto da Majano, Francesco d'Angelo detto la Cecca, Giuliano e Antonio da San Gallo.

Nel 1471 abbiamo certa notizia della sua residenza a Pisa, così infatti dichiara suo padre in un atto conservato nella portata dell'estimo di quell'anno.³ Nel 1475 ancora doveva abitare in quella città, chè fece il coro per quella primaziale, mentre per quella medesima chiesa aveva intrapreso a lavorare quattro sedie con le spalliere a tarsia davanti e di dietro, sedie che furono poi poste tra le colonne dirimpetto al pergamo che scolpì Giovanni Pisano. E le sedie furono compite ai 18 d'aprile del 1477 pel prezzo di 100 lire l'una. Nel maggio del 1478 compiva il coro della cappella dell'Incoronata.⁴

Da questa serie di notizie si può rilevare come, fino a questo tempo, il Pontelli ancora si occupasse di quei lavori di tarsia che resero celebre il nome di Francesco di Giovanni. Dimorò ancora a Pisa fino al 1479, indi si portò ad Urbino. Si crede da alcuni⁵ che il duca d'Urbino si servisse dell'architetto nella costruzione del palazzo, ma l'opinione, mediante prova di documenti, è stata rigettata.⁶ Invece sembra che ad Urbino il Pontelli si perfezionasse nell'arte architettonica, sotto la direzione di Francesco di Giorgio Martini e che colà fosse stato chiamato o scelto dal Francione per compiere alcuni lavori di tarsia nelle porte della bella costruzione. Nel 1481 abbiamo notizia che l'artefice ancora dimorasse ad Urbino. Giacchè, avendo Lorenzo il Magnifico inteso raccontare grandi meraviglie del palazzo che faceva costruire il duca di quella città, s'invogliò di averne almeno un disegno, ond'è che commise a Giuliano da Maiano, che, passando di là, andasse a trovare il Pontelli e gli

¹ Vedi ALBERTINI, *De mirabilibus Urbis*, pag. 40.

² MILANESI, *Vasari*, II, 660.

³ Archivio di Stato di Firenze: estimo, quartiere di San Giovanni, popolo di Sant'Ambrogio, n. 4. Cfr. MILANESI, *Vasari*, II, 660.

⁴ Questi documenti furono forniti al Milanese da Leopoldo Tanfani, già direttore dell'Archivio di Stato a Firenze.

⁵ GAYE, *Kunstblatt*, 1836.

⁶ BÜRGER, *Laurana*, 1907.

mostrasse il desiderio suo. E Baccio, dopo aver richiesta licenza al duca, si mise all'opera e terminatala « dopo molta fatica » la inviò a Lorenzo con lettera del 18 giugno di quell'anno.¹

Dopo di che le notizie sull'opera dell'architetto tacciono, ond'è che si può sospettare che, circa quel tempo, egli si recasse a Roma, tanto più che poco dopo lo ritroviamo come ingegnere militare alla fabbrica della rocca d'Ostia² e nello stesso ufficio a Civitavecchia. Infatti il Frangipani³ riferisce un breve di Sisto IV dell'anno 1483 mandato al Pontelli, perchè andasse a vedere e ad esaminare la fortezza di quella città.

Se dunque il Pontelli non venne a Roma prima del 1481, sembra assolutamente ozioso attribuirgli opere antecedenti a questa data. E il Gaye,⁴ partendo dalle solite analogie stilistiche, analogie comuni a tutti gli edifici romani di quell'epoca, credè di poter accrescere le opere da attribuirsi al Pontelli, aggiungendo alle molte, altre ancora, come il cortile del monastero di San Gregorio, dietro la colonnata di San Pietro, la porta sinistra adorna di trofei, armi ed altri fregi che è posta innanzi alla porta principale del monastero di Grottaferrata e la porta, con assai buon gusto lavorata, sita sulla strada che dalla chiesa di Santa Maria sopra Minerva conduce al Capitolo. L'opinione del Gaye dunque va scaricata con lo stesso argomento di età, e piuttosto varrà a confortare, almeno per una parte, la tesi che noi sosterremo.

La prima opera perciò che noi incontriamo, certamente assegnata al Pontelli, non è a Roma, è in provincia; di là dunque faremo partire il nostro esame.

Già dicemmo come i lavori per il compimento della rocca d'Ostia fossero stati intrapresi di nuovo fin dal 1483 dal cardinale Giuliano della Rovere e come fossero stati compiuti circa il 1486.⁵ Fino ad ora niente si sapeva circa l'architetto del forte, se non che una preziosa iscrizione, da poco posta in luce, attribuisce con sicurezza l'opera al Pontelli.⁶

Or dunque il Pontelli appare la prima volta ricordato in documenti romani circa l'anno 1483, ed appare appunto come assoldato dal cardinal Giuliano Rovere in opere di carattere militare.

La rocca d'Ostia infatti è costituita da torrioni coronati da robusti merli, sorreggenti un'inquadratura superiore, i due all'estremità sono molto sporgenti, quello a destra di chi guarda nel prospetto è di forma semicircolare, il basamento è gettato a scarpa. Sopra tutti si eleva un altro torrione anch'esso adorno di merli, ripiegantisi su una modanatura circolare a sporgenza, l'intero edificio è a forma poligonale. Tal quale come si presenta, la fortezza ha delle grandi somiglianze col Castel Sant'Angelo nella forma che esso aveva al sec. XV, per altro si ravvicina piuttosto alla conformazione che al mausoleo di Adriano fu data sotto il pontificato di Alessandro VI. Infatti un disegno del 1492 ci rappresenta il castello proprio sotto forma di fabbrica poligonale, con sopra due edifici quadrangolari; dalla parte del fiume si appoggiano al castello due torri profonde, torri merlate a sguscio che hanno grande analogia con le altre due torri che stavano in capo al ponte



Roma, Portico est. dei SS. Apostoli
(Fotografia Anderson)

¹ GAYE, *Carleggio*, II, pag. 274.

² ROCCHI, *Baccio Pontelli e la rocca d'Ostia*.

³ *Storia di Civitavecchia*, pag. 124.

⁴ GAYE, *Kunstblatt*, 1836.

⁵ Vedi GUGLIELMOTTI, *Della rocca di Ostia e delle*

condizioni dell'arte militare in Italia prima della caduta di Carlo VIII, Roma, 1862.

⁶ Le iscrizioni che furono collocate nella rocca si trovano raccolte nel *Giornale arcadico* V. CXXXIX, pag. 354.

chiuse da una muraglia, attraverso cui si era praticata una porta, volgente verso la città, dalla parte delle due cappelle di Nicolò V. Alessandro VI che già aveva ristorato il castello, cambiandogli quasi forma, avendo trovata troppo angusta l'antica « porta Aenea » che si apriva nel muro, ve ne dischiuse una nuova.¹

Come dicemmo, una perfetta somiglianza stilistica corre fra la rocca di Ostia e il mausoleo di Adriano; vi si riscontrano le stesse basi gettate a scarpa, lo stesso modo caratteristico di interporre i merli a sguscio, sotto gli spalti tirati in muratura a coltello e, se si sottilizzasse, perfino la stessa guisa di ornare con armi in marmo la fronte dell'edificio.

Non è dunque probabile che il Pontelli eseguisse o per lo meno ispirasse anche l'opera di restauro del Castel Sant'Angelo? Se così fosse, l'attività artistica dell'architetto rimarrebbe alquanto spostata nel tempo, e le date incertissime trasmesse dal Vasari, dovrebbero a prova subire dei cambiamenti.

Chè un altro argomento è prova alla nostra ipotesi.

Già sappiamo come appunto Giuliano della Rovere avesse, da prevosto di Grottaferrata, data forma nuova al monastero, e come lo avesse fortificato tanto da renderlo, più che un convento, una fortezza.

E le torri e le mura del convento rispondono, nel modo con cui sono innalzate e persino nel materiale che per esse si usò, esattamente a quelle della rocca di Ostia e del Castel Sant'Angelo. Non solo, ma a questo punto la tradizione ci è di aiuto potente; essa dice infatti che alla ricostruzione del monastero fosse proposto il Pontelli.

Queste considerazioni dunque ci portano a sospettare che il Pontelli fosse chiamato a Roma dal cardinal Giuliano Rovere, che già dimostrava le sue attitudini guerresche. Solo per esso infatti, in tanta copia di documenti tramandatici, riguardo le considerevoli opere romane del tempo, appare nominato il Pontelli, ond'è che sorge spontanea l'ipotesi che l'architetto fiorentino avesse spiccate qualità di fortificatore di rocche e che appunto ad esso ricorresse Giuliano, non avendo forse trovato in alcuno degli architetti allora viventi uno che rispondesse meglio alle sue idee e che lo potesse accontentare nei suoi sogni di forte guerriero. E sembra che dal cardinale Giuliano il Pontelli venisse presentato a Sisto IV, che, come dicemmo, con breve datato del 1483 lo spedì ad ispezionare la fortezza di Civitavecchia.

Nello stesso ufficio di fortificatore lo ritroviamo di nuovo nelle Marche circa il 1489; infatti nelle memorie storiche di Osimo del Martorelli sono riferiti certi ricordi di Leopardo di ser Tommaso d'Osimo, tra i quali, sotto l'anno 1489, havvi quello che parla della fortezza di quella città, incominciata dal legato della Marca, monsignor di Bellunes Anteganes, secondo il disegno di Baccio.² E nel 1490 Innocenzo VIII conferiva all'architetto il grande incarico di costruttore e commissario delle rocche della Marca.³

L'arte di fortificare rocche naturalmente egli aveva appreso da Francesco di Giorgio, che già aveva costruito fortezze per gli urbinati, per la patria sua, per Giovanni della Rovere, per Virginio Orsini e per gli Aragonesi. Chè le caratteristiche pontelliane dal lato della fortificazione rispondono con esattezza ai dettagli tramandatici dal Martini nel suo trattato. Risulta infatti dal trattato di Francesco di Giorgio Martini come egli abbia, si può dire, gettato le fondamenta della nuova arte difensiva, formulando il principio, tutto suo ed originale a quel tempo, in cui si voleva ostare alla crescente potenza delle artiglierie con

¹ Vedi la Carta di Roma nella *Cronic. univers.* dello SCHEDEL; essa è raccolta in stampa a colori nel *Co-dice di Monaco*. Un'altra figurazione del Castel Sant'Angelo ci vien data da una medaglia di Alessandro VI, che porta la scritta: *Arcem in mole divi Hadr. instaur. fossa ac propugnaculis muro*. Vedi BONANNI, I, 115. Per la nuova porta v. ANDREA FULVIO, *De urbis*

antiquitat., I, 48. Cfr. BORGATTI, *Castel Sant'Angelo*.

² MARTORELLI, *Memorie storiche di Osimo*, pag. 400.

³ Il GUALANDI (serie IV delle *Memorie di Belle arti*) riferisce un breve d'Innocenzo VIII, del 28 dicembre 1490, con cui si conferma il Pontelli in quell'incarico.

l'ingrossamento indefinito delle masse murali, che cioè « la bontà delle fortezze sta nell'artificio della pianta, anzichè nella grossezza dei muri ».¹

Le tavole del « Codice magliabecchiano di macchine e fortificazioni » disegnate di sua mano, sulla cui autenticità nemmeno la critica più severa è riuscita a sollevare dubbi,² testimoniano inoltre come Francesco di Giorgio, dopo un lungo e « faticoso periodo di tentativi » sia giunto ad afferrare le nuove forme difensive, ed abbia, sullo scorcio del secolo XV, che appunto è l'età di quel codice, rappresentato in parecchi disegni l'organico completo di una



Ostia, La Rocca - (Fotografia Moscioni)

magistrale bastionata, « svolgendo tutte le virtualità di cui era fecondo il concetto iniziale da lui maturato ».³

E i disegni del Martini per la costruzione del bastione rispondono con esattezza, in pratica nella rocca d'Ostia ed, ancora con più precisione, al Castel Sant'Angelo. Ond'è che il Pontelli ci si manifesta come ingegnere militare ben raccomandato e protetto da un illustre maestro, di cui mise in opera i dettami e, se non modificò, nè aggiunse niente di nuovo alla teoria di Francesco di Giorgio, pure la proseguì con ardore e con scrupolo.

* * *

E torniamo alla tradizione vasariana. Per un edificio caratteristico, che ha spiccate analogie con la costruzione di Santa Maria del Popolo, il palazzo del cardinale Domenico

¹ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato*, lib. V, capo IV.

² SCHROEDER, *Martini und die bastionische Front*.

³ E. ROCCHI, *Fr. di Giorgio nell'ingegneria militare*, nel volume stampato nel quarto centenario della morte dell'architetto, a pag. 45.

della Rovere in Borgo, attribuito dal Vasari al Pontelli, il Promis, guidato dalle somiglianze stilistiche, volle attribuire al Pontelli pure la cattedrale di Torino. Lasciando da parte la questione fortissima dell'età, che nega assolutamente al Pontelli l'edificio di Borgo, alcuni documenti che ci dà il Canina bastano a sfatare l'ipotesi troppo avventata e mal fondata del Promis.

Il Canina scoprì due documenti che attribuiscono la cattedrale di Torino a Meo del Caprina, dei quali uno contiene « li capituli infra lo R^{mo} cardin. di Sancto Clemente e maestro Mheo » fatto in Roma, e l'altro è l'istrumento che venne stipulato a Torino il 15 di novembre 1492 dai procuratori del cardinale dell'allogazione di quell'opera « magistro Amedeo (Meo) de Francisco de Septignano, diocesis florentine ».¹

A questo documento se ne unisce un altro, pubblicato dall'Angelucci,² che consiste in un quietanza, sottoscritta dal cardinale il giorno 12 agosto 1494, di vari pagamenti fatti « magistro Amedeo de Septignano florentino architectori et magistro fabricae Ecclesie Taurinensis », e, al 4 ottobre dello stesso anno, ricompare un pagamento fatto da Giovanni Gromis, vicario, di 408 ducati « magistro Amedeo de Francisco de Septignano... architectori fabricae ecclesiae Taur. ».

Il Milanese³ aggiunge a questo un altro atto trovato nel protocollo del 1475 al 1517 di ser Domenico Guiducci, notaio fiorentino. È una copia del testamento fatto in Torino da Guido di Giovanni di Paolo, scarpellino della Quercia, di San Pietro a Quintolo, della diocesi fiorentina, il giorno 11 aprile dell'anno 1493, per rogito di Michele de' Notari de Leyni, chierico e notaio torinese e legalizzato ai 9 di giugno del detto anno da messer Giovanni de' Giorni, arcidiacono di York e luogotenente di messer Domenico Rovere, vescovo di Torino. A questo testamento fu presente come testimonio, insieme a sei maestri scarpellini da Settignano, « Amedeo de Francisco de Dominico, nunc fabbricae ecclesiae cathedralis Sancti Iohannis de Taurino architectori ».

Sembra oramai così, con la scorta dei documenti, che l'opera della cattedrale di Torino vada assegnata a Meo del Caprina e che la primitiva ipotesi, emessa dal Promis, che essa cioè fosse frutto dell'arte del Pontelli, debba essere con certezza scartata.

Ma la questione maggiormente si complica laddove ci facciamo ad osservare le vere rispondenze stilistiche intercorrenti fra la cattedrale torinese, il palazzo di Borgo e Santa Maria del Popolo a Roma. Ond'è che il Milanese, partendo appunto da alcuni caratteri della chiesa torinese, facendo dunque il cammino inverso nell'esame stilistico a quello fatto dal Promis, attribuisce quasi con sicurezza a Meo del Caprina i due edifici romani.

Se non che Meo del Caprina, almeno nei primi tempi della sua dimora a Roma, ci appare nei documenti, più che come un architetto vero e proprio, come un apprendista e lo ritroviamo dal '66 in poi nelle funzioni più umili ed anche nelle più varie ad operare al palazzo di Venezia e nella ristorazione del palazzo dei Conservatori. Ci appare perciò dubbio il potergli attribuire con ogni sicurezza opere a cui la munificenza papale aveva concesso tutto il possibile e che fra le altre, come vedremo, hanno caratteristiche affatto diverse da opere contemporanee, fatte in altri paesi. E i caratteri analogici intercorrenti fra la cattedrale di Torino e i monumenti romani, che appaiono al Promis e al Milanese tanto sensibili, costituiscono invece un basso fondo tra le differenze notevoli di disegno e di costruzione. Ciò che soprattutto a prima vista risalta sono i particolari decorativi, tanto estranei agli edifici romani, chè i capitelli della primaziale di Torino appaiono curati con estrema delicatezza, assumendo come un carattere di novità tutto proprio; le foglie, ai lati sottili e a bassissimo rilievo, sporgendosi all'estremità del caulicolo, volto in senso contrario, si ripiegano con un accartocciamento leggiadro, morbido; nel centro del capitello, ad abaco poligonale,

¹ CANINA, *Alcuni vecchi edifici di Roma*, pagina 19.

² Vedi ANGELUCCI, vol. XV della *Miscellanea di*

storia patria di Torino: La relazione dell'ingresso dell'Infanta Caterina in Torino.

³ MILANESI, *Vasari*, II, 662.

appare il fioretto caratteristico che ad ora, ad ora con un senso rinascente geniale, si muta in una testina di tritone o in una ricciuta d'angelo, ora appare un animaletto, ora la rosetta si stilizza e al centro s'impersona di nuovo in una faccia sorridente e grassoccia di putto.

Questo senso squisito di decorazione contrasta nobilmente con le rudi, massiccie, ma pur caratteristiche forme degli edifici romani ed è già questa prova sufficiente a contraddistinguere come personalità artistiche al tutto diverse fossero adoperate nelle diverse costruzioni.

Se non che la stessa rispondenza dei piani, la stessa disposizione delle volte che è, come vedremo, dote precipua agli edifici di Roma del secolo XV, apparsa in questa città molto tempo innanzi, e che riappare nella cattedrale di Torino, ci farebbe piuttosto sospettare che Meo del Caprina l'avesse appresa a Roma che ne prestava tanti esempi. Onde le somiglianze fra l'edificio di Torino e quelli romani non sono originali, ma importate; le differenze costituiscono, *a priori*, un elemento che fa risaltare subito la diversità del tratto



Roma, Facciata esterna di Santa Maria del Popolo
(Fotografia Moscioni)

architettonico e persino di scuola. Chè Meo del Caprina nella parte decorativa si riattacca piuttosto a Giuliano da Sangallo, che ci diede nella cappella Gondi a Firenze un esempio mirabile di delicatezza rinascnte.

La decorazione invece nell'edificio di Borgo e a Santa Maria del Popolo ha un carattere di rudezza e quasi di forza. I capitelli nel palazzo della Rovere o sono aboliti o sono sostituiti da piedritti sagomati, a Santa Maria del Popolo invece hanno una forma tutta propria, che in seguito esamineremo, e che sembra essere quasi la copia dei capitelli di alcuni monumenti funerari che la scultura romana aveva prodotto.¹ E inoltre le sagomature semplici, fatte a riporto di calcina, o a dentellature sottili di piccoli mattoni, le linee un po' pesanti, gravate di più nella facciata di Santa Maria del Popolo dalle alette, mal misurate in proporzione all'elevazione del centro, la divisione stessa dei piani, ridotti, visti dal di fuori, come a tante ramificazioni di una spina, la dissonanza degli ordini nell'edificio di Borgo, sono tanti caratteri costituenti differenze spiccate con le linee giuste e severe, per quanto ancora in qualche parte scorrette negli aggetti, della primizia di Torino. Neghiamo dunque a Meo del Caprina le due costruzioni romane; nè si possono esse attribuire al Pontelli, sia perchè, come dicemmo, al tempo della loro fondazione il Pontelli era in altri paesi, sia anche per

¹ Va notata la rassomiglianza specialmente nelle proporzioni e nel disegno fra i capitelli di Santa Maria del Popolo e quelli del monumento Riario ai Santi Apostoli.

ragioni stilistiche, chè se gli elementi della chiesa torinese, almeno per quel che riguarda il disegno e la costruzione, si riavvicinano in parte a quelli degli edifici romani, da questo, con ogni sicurezza, differiscono gli elementi caratteristici alle vere costruzioni del Pontelli.

Sappiamo già dal Vasari¹ come Baccio Pontelli, circa l'anno 1491, costruisse a Sinigaglia una chiesa con annesso convento dedicato a Santa Maria delle Grazie. Nè l'apprezzamento del biografo merita a questo punto discredito, chè Ludovico Siena,² producendo dei documenti in proposito, torna a rivendicare la costruzione al Pontelli. L'edificio fu fatto erigere da Giovanni della Rovere e da Giovanni da Montefeltro, per lo scioglimento d'un voto. « Che però l'anno appresso in adempimento del voto fu dato principio ad un nobil tempio, che poi dedicossi a Santa Maria delle Grazie, con un maestoso convento pei Minori osservanti di San Francesco, che furono poi riformati l'anno 1590. Il disegno dell'uno e dell'altro edificio fu delineato da Baccio d'Urbino (da identificarsi con il Pontelli) celebre architetto di quei tempi, eretti ambedue in mezzo ad una selva spaziosa della comunità, un miglio in circa lontani da Sinigaglia, dove allora vedevansi sorgere una piccola chiesa con l'immagine della Beatissima Vergine, detta già Santa Maria del Pinocchio per diversi alberi di pino che le stavano d'intorno, ed ove dai due divisati personaggi fecesi il voto ».³

La chiesa ha tutto il carattere delle costruzioni fiorentine del tempo, e, in specie nella disposizione dei materiali della facciata, risente in parte della maniera di Leon Battista Alberti. È naturale evidentemente l'influsso che Francesco di Giorgio Martini trasmise al Pontelli, onde non sorprendono le analogie spiccate di caratteri fra l'opera pontelliana e quella di Leon Battista Alberti, chè noi sappiamo come il Martini fosse imitatore del grande architetto. Ed infatti se si confronta la Madonna del Calcinajo a Cortona con la chiesa di Sant'Andrea a Mantova, le stesse forme architettoniche ricorrono e in gran parte la stessa disposizione statica dei materiali.⁴

Le colonne e i capitelli della chiesa di Sinigaglia sono lavorati egregiamente e risentono ancora dell'artista di tarsia, specie nelle insenature profonde, scalpellate nel marmo e fatte dalle foglie grosse d'acanto, in cui sono riprodotte tutte le venature e nei fioretti a peduncoli sottili, delicatamente morbidi. Questa festosità, diciamo, decorativa non ha riscontro affatto negli edifici romani attribuiti al maestro, dove i capitelli, per quanto già di forme più evolute, si mantengono grossolani e pesanti. Nè la disposizione delle modanature e l'artificio delle sagomature hanno riscontro negli edifici romani; sono tutte sottili, esili, come con inesperiencia disegnate, se non che, con un giuoco prospettico, se non mirabile, per lo meno elegante e sicuro, sono innalzati i fasci di pilastri a sguscio. Le colonne della chiesa di Sinigaglia ci ricordano molto davvicino in parte il portico della badia di Grottaferrata.

È per fermo un segno speciale, per riconoscere la maniera degli architetti di questo tempo, il modo con cui essi adattano i capitelli ai pilastri. I capitelli, come dicemmo, hanno una fattura prettamente rinascnte, già si distinguono in essi nettamente le foglie d'acanto, che si riaccartocciano con una grossezza maggiore sotto i caulicoli ionici che si sporgono poco, quasi ad accompagnare la linea triangolare formata dall'abaco sottile. E dai capitelli s'innalzano gli archivolti sagomati, a pennacchi lisci, portanti al centro già le protiridi, che sono un segno d'un' arte già evoluta, per quanto appaiano la prima volta a Roma nel palazzo di Venezia. Nel portico della badia di Grottaferrata sono aboliti i loggiati superiori, il motivo della fuga delle arcate non viene ripreso, quasi che l'economia grave dell'opera non lo richiedesse. È evidente che restauri successivi hanno forse cambiato in gran parte l'aspetto alla costruzione, che del resto riesce elegante, per quanto fredda e, in qualche particolare, quasi al tutto irrilevante.

¹ Vasari, ediz. MILANESI, VI, 320. Il RICCI, nella *Storia dell'architettura*, II, 536, sostiene giustamente l'opinione vasariana.

² LODOVICO SIENA, *Storia della città di Sinigaglia*, Sinigaglia, 1746.

³ LODOVICO SIENA, op. cit., pag. 159.

⁴ RUMOHR, *Italienische Forschungen*, II, 192; GAYE, *Carteggio*, I, 219; LASPEYRES, *Die Kirche*, ecc., pag. 22, figg. 125, 127.

Nell'interno del chiostro di Sinigaglia appaiono delle alte e grosse finestre a croce, che sono una imitazione perfetta delle grosse finestre del palazzo Venezia a Roma. E questo è l'unico punto di contatto che si trova fra l'edificio di Sinigaglia e gli edifici romani; nel resto ogni particolare è dissonante, ogni forma, più che caratteristica, è, o importata, o imitata da Francesco di Giorgio e, in parte, anche da Giuliano da San Gallo.

Si volle attribuire al Pontelli anche il restauro d'una parte del convento di Assisi e della Infermeria nuova. E il Sacconi in proposito dice: «Tale fabbricato è costituito da quattro sovrapposti, immensi saloni, che ricevevano luce principalmente da grandi finestre poste alle estremità, per restauri fattivi eseguire da Sisto IV nel 1471, allorchè pericolava,



Grottaferrata, Portico della Badia
(Fotografia Anderson)

sotto la direzione dell'architetto Baccio Pontelli, colà a tal uopo inviato, e che oggi, così esternamente, come internamente, non conservano più l'antico carattere.

Il restauro venne eseguito demolendo le volte gotiche di ciascun salone e ricostruendole a nuovo, facendole a crociera ed a mattoni, impostate su vecchi piedritti, meno che nell'ultimo salone, il quale fu fatto con incavallature apparenti.

Di più, per rafforzare le fondazioni, si costruì un'enorme muraglia a scarpa, che ascende fino a tutto il salone terreno.

Che le antiche volte fossero di struttura gotica si comprende dai pilastri in pietra disposti a regolare distanza e sporgenti nell'interno delle sale in modo da formare regolare ossatura dalla sala terrena all'ultima. In tali pilastri s'impostano gli archi e i costoloni delle volte, come si riscontra in talune parti di tale edificio, ove è identico il principio costruttivo. Oltre le volte, venne addossato in falso al muro esterno, prospiciente alla vallata del Tescio, per tutta l'altezza del penultimo salone, di quello cioè al livello del chiostro, un doppio ordine di loggiato. Il loggiato superiore dà adito ad una fila di celle a volta con costoloni. Il loggiato inferiore fu costruito allo scopo di aumentare in profondità alcune camerette coperte da volta a tutto sesto, attigue in tutto quel lato del salone. Esternamente questo loggiato

inferiore è fatto a grandi arcate sceme, chiuse da muratura, su cui furono ricavate delle trifore, quello superiore è formato da arcate, sulle quali si imposta la tettoia». ¹ E appunto questo loggiato, costruito a sbalzo, il Sacconi ritiene per opera certa di Baccio Pontelli « per la forma propria di quest'epoca ». È inutile ora, dopo che più volte l'abbiamo detto, ripetere che nel 1471 il Pontelli era a Pisa a lavorare di tarsia e che non era ancora entrato in relazione con Sisto IV, ma possiamo inoltre escludere l'ipotesi del Sacconi, confrontando il convento di Assisi con quello di Sinigaglia, di disegno certo del Pontelli.

Il convento di Assisi, con le larghe volte a crociera, con enormi costoloni, sorretti da piedritti, con aggetti semplici, rozzi, unilaterali, contrasta grandemente con il monastero di Sinigaglia, dove abbiamo riscontrato come un'accurata ricerca di finitezza. L'arte vera del Pontelli appare quasi uno studio di adattamenti, corretta nelle linee, aggraziata negli aggetti, derivata da Francesco di Giorgio, pure, per quanto un po' ingenua nella decorazione, non ha riscontro con le forti, maestose opere del Quattrocento che apparvero in Roma. Ed a queste opere, se non in tutto, almeno in parte, si riattacca il rinnovamento dell'edificio di Assisi per le volte a crociera, per il gravare scorretto dei costoloni e soprattutto per la caratteristica maniera di aprire loggiati nelle fronti, a grandi arcate sceme, tutte chiuse di muro, forma che esisteva un tempo sulla fronte dell'ospedale di Santo Spirito e che, fin dall'alto medio evo, era apparsa a Roma, con pochi, ma diversi riscontri in altri paesi.

Ond'è che il restauro del convento di Assisi, più che al Pontelli, va assegnato a qualcuno degli incogniti artefici, di cui si servì Sisto IV, artefici che pur ebbero uno stile proprio, rimasto per qualche tempo locale. Il Sacconi ritrova l'opera di Baccio Pontelli anche a Loreto e la sua opinione, oltre che dalla tradizione, viene anche avvalorata da documenti, che, come dicemmo, comprovano il fatto che l'architetto eseguisse nelle Marche, lavori in special modo di difesa al tempo di Innocenzo VIII. Infatti per rendere più agevole l'intento di mantenere la Santa Casa di Loreto libera da ogni assalto, è naturale che si venisse nel concetto di fortificare la chiesa « di rinnovarla cioè di nuovi mezzi di difesa suggeriti dalla progredita scienza militare, facendosi vieppiù audaci le scorrerie dei barbareschi e dei pirati sulla vicina costa adriatica ». ²

Così nel 1480 fu deliberata la fortificazione del tempio e l'incarico venne dato al Pontelli. Ma poco rimane dell'opera sua, chè egli si limitò a munire la chiesa di un cammino di ronda, poggiato su di un ordine di beccatelli, sporgenti con piombatori, nella stessa maniera che l'architetto adoprò alla rocca d'Ostia.

E a questo punto su lui tacciono le notizie.

* * *

Abbiamo dunque cercato di comprendere quale fosse la vera fisionomia dell'arte del Pontelli, ora procuriamo d'investigare a quale maniera o scuola, si debbano restituire le opere a Roma, a lui falsamente attribuite. I tratti caratteristici di questi edifici sono le volte a croce, le colonne e i pilastri ottagonali, l'acutezza semplice delle cornici e la sobrietà liscia dei muri e delle facciate.

Il modo di dividere le volte a crociera, sembrò essere come la caratteristica di quell'arte locale, svoltasi a Roma fin dal tempo dei Cosmati. Il chiostro di San Lorenzo fuori le mura, già sviluppa il motivo architettonico, usando delle divisioni sgusciate e riportate al centro con sagomature a forte rilievo. Motivo essenzialmente unico e caratteristico solo a Roma, per quanto anche in Umbria abbia avuto qualche debole eco. ³ Questo sviluppo della volta fortemente sagomata fu comune alle basiliche romane fin dai primi secoli del Cristianesimo

¹ SACCONI, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, pag. 55-56.

² SACCONI, *Op. cit.*, pag. 200.

³ GRISAR, *Nuovo Bollettino d'archeologia cristiana*, I, n. 1-4, 1895.

e si mantenne invariabile attraverso gli anni successivi, finchè venne rimpiazzato dalle volte a sesto acuto, importate dall'arte gotica.¹ Però è un segno speciale, come questo carattere si mantenesse costante a Roma, e non venisse mai snaturato.

Lo abbiamo ritrovato nel Duecento e, nel Quattrocento, riappare alla stessa guisa, seguendo sempre le stesse linee, applicato sempre alle stesse costruzioni. Nel cortile del castello che gli Orsini costruirono a Bracciano riappare, per quanto con maggiore freddezza prodotto;



Bracciano, Portico interno del castello degli Orsini
(Fotografia Moscioni)

le sgusciature si fanno troppo sporgenti e generano come un senso di pesantezza grande. Seguiamone il contorno.

Dai capitelli bassi con un abaco pesante, che si confonde con i listelli e i caulicoli, si innalza la volta, la sagomatura grave, a taglio di coltello, grava proprio nel centro dell'abaco e si porta, seguendo una linea circolare, al centro, dove s'incontra con le sagomature provenienti dal muro di fondo quasi sempre liscio. Il chiostro di San Giovanni in Laterano sembra accordare al motivo un carattere nuovo, ma non lo muta, solo la sagomatura si alleggerisce, mediante riporti di calcina posti ad angolo acuto.

Ma, come dicemmo, dal chiostro di San Lorenzo, dove si afferma e si produce la prima volta, il motivo si mantiene intatto fino al castello di Bracciano. Intatto, s'intende, proprio in costruzioni al tutto locali, caratteristiche, appunto come il chiostro del Laterano e il castello degli Orsini.

¹ ENLART, *Les origines françaises*, ecc., pag. 12.

Di poi, dalla metà del Quattrocento fino alla venuta a Roma di Bramante, il motivo si attenua, perde della sua freddezza, ma diventa comune; al palazzo Nardini al Governo Vecchio, si mostra nel portico in un modo un po' diverso, con la sagomatura a sottilissimo rilievo e schiacciata, quasi formante come una striscia sottile di calcina sovrapposta nettamente alla muratura. Ma il piano della volta rimane identico, se pure muta negli aggetti. I portici dei Santi Apostoli e di San Pietro in Vincoli presentano appunto la variante lineare già rimarcata al palazzo Nardini, per quanto, in queste costruzioni, il piano architettonico attualmente si mostri mutato. Però, seguendo il disegno della volta, si può con facilità appunto rintracciare l'antica forma. Sempre, più o meno linearmente variato, il motivo si rimostra nell'atrio del palazzetto di Venezia, in Santa Maria del Popolo, alla chiesa dei Santi Nereo ed Achilleo, a San Salvatore a Ponte Rotto, con una caratteristica spiccata a Santa Margherita, vicino a Santa Croce, un po' più attenuato a San Sisto sulla via Appia.

Il motivo che succedaneamente si ripete anche in edifici che hanno data di fondazione diversa, ci porta a delle considerazioni d'ordine speciale, che hanno una reale importanza e per la storia delle costruzioni romane e per la storia dell'architettura in genere. Abbiamo accennato ad una spiccata corrispondenza, nel piano costruttivo, fra la chiesa dei Santi Apostoli e il palazzetto di Venezia. Ora a questo punto occorre sollevare una piccola questione. Per l'incertezza, circa la data di fondazione del palazzetto, nacque buona dose di false interpretazioni del suo carattere architettonico. Fu detto che l'opera fosse frutto degli ultimi anni del Quattrocento, e, per un ordine di pagamento ai marmorari, che avevano lavorato capitelli di colonne « pro fundamentis architectorum jardini » del 20 maggio 1467,¹ si credè che quello fosse il giorno in cui s'incominciarono a gettare le fondamenta del piccolo edificio.² Ma lo Zippel,³ esaminando con cura i libri di conto della fabbrica, insieme ad altri documenti concernenti l'amministrazione dei palazzi apostolici sotto il papa Barbo, riuscì a provare che il palazzetto dovè avere origine insieme al maggiore edificio e, in ogni modo, nel tempo in cui Paolo II era ancora cardinale. E la conclusione storica a cui giunse lo Zippel, è per noi di aiuto grande nelle nostre ricerche. Gli elementi comuni a tutte le opere del tempo di Sisto IV già si ritrovano al tempo di Paolo II, anzi ci si mostrano con tutte le loro spiccate caratteristiche: sagomature semplici e fredde, pilastri ottagonali e capitelli tozzi, a dado liscio, adorni alle estremità dalle foglie a palmette stilizzate. Nè il Pontelli, nè Meo del Caprina a questo tempo eran giunti a Roma, nè caratteri consimili si ritrovano mai fuori di Roma e provincia.

Se non che alcuni dettagli del palazzo di Venezia, nell'ala a sinistra di chi entra, ci sorprendono per un carattere unico, che non trova riscontro se non a Roma. Si disse che il palazzo di Venezia fosse un prodotto dell'arte fiorentina, o meglio toscana, ma non si badò che analogie con le costruzioni toscane non esistevano punto, chè anzi intercorrevano grandi differenze. Ond'è che lo Zippel, seguendo la versione oramai comune, è costretto ad aggiungere che « la merlatura, sorretta dalla robusta cornice di beccatelli, fa somigliare l'edificio ad una fortezza, che ebbe senza dubbio numerosi modelli nei palazzi-fortezza di Roma medievale, come ve n'erano moltissimi in Firenze; ma il Rinascimento fiorentino non innestò, come accadde per il palazzo Venezia, le forme caratteristiche della costruzione medievale, alle linee così eleganti, così gaie e moderne della nuova architettura. Nè quelle grandi finestre quadrangolari, soggiunge lo Zippel, tagliate dalle robuste traverse marmoree che danno il carattere più saliente alla maestosa e forte semplicità dell'edificio, trovano riscontro nell'edilizia toscana di quel tempo: il primo esempio di architettura civile, in cui le finestre ad arco sono sostituite da finestre quadrate e crociate, lo troviamo in Firenze solo al principio del Cinquecento ».⁴

¹ MÜNTZ, *Les arts*, II, pag. 59; *Palais de Venise*, pag. 179.

² D. GNOLI, *Il palazzetto di Venezia*, nel giornale *La Tribuna*, 11 ottobre 1902.

³ ZIPPEL, *Per la storia del palazzo di Venezia*, in *Ausonia*, anno II, vol. I.

⁴ ZIPPEL, op. cit., pag. 119 e 120. Cfr. BURCKHARDT, *Le Cicerone*, pag. 252.

Nell'edilizia romana viceversa il tipo diventa comune e lo ritroviamo quasi in continuità negli edifici del tempo, se non che, già in embrione, la finestra a crociera, dalle lastre sottili e leggiere, piccola di dimensioni, ci si manifesta tagliata nel gran muro che porta l'entrata al Foro di Nerva, dalla parte prospiciente la piazza del Grillo. Ed è forse l'esempio più antico che si riscontra a Roma, dal momento che, fin dagli ultimi anni del Trecento, sappiamo che si aprirono case in quell'antica località. Ora a Roma appare per la prima volta l'esempio di finestre costruite in tal guisa, esempio tratto dall'architettura francese e penetrato qui forse col ritorno della sede papale da Avignone. Modelli simili si trovano frequentemente in Francia, fin dal secolo XIII e rimangono caratteristici, se pur s'ingentiliscono man mano con scanalature ed ornati delicati, fin verso l'era moderna.¹

Accettiamo con lo Zippel che l'edificio di Paolo II abbia strette analogie con il castello di Sorgue, ma ci limitiamo in questo studio a fare osservare come gl'influssi di questo genere architettonico, chiamiamolo francese, si manifestassero solamente subito a Roma, come anzi divenissero tradizionalmente locali, mantenuti anche nel primitivo disegno, da architetti toscani venuti a Roma, che già erano stati educati alle forme gentili della loro grande arte. Onde possiamo spiegarci con più facilità, senza pretendere di ascrivere il palazzo di Venezia ad un artefice romano, come nell'edilizia locale subentrassero elementi stranieri, che, fondendosi ai tradizionali, produssero forme nuove, senza riscontri.

Gli elementi caratteristici ad opere realmente romane, li ritroviamo però con vera evidenza nel palazzetto di Venezia. Continuando nell'esame dei particolari stilistici, raffrontando sempre il piccolo edificio alla chiesa dei Santi Apostoli, troviamo la più completa assonanza di forme, oltre che nello stesso sistema di arcate, sopportate al piano terreno da piedritti e al primo piano da colonne, anche nei capitelli trattati alla stessa maniera e nelle mensole, situate ugualmente fra gli archivolti e soprattutto nelle cornici profilate nello stesso senso. Il particolare decorativo noi sappiamo bene essere un elemento assolutamente necessario, sia per comprendere l'intenzione dell'artefice e sia anche per riattaccare una data opera ad una certa maniera.

Ora i capitelli degli edifici innalzati a Roma nel Quattrocento, hanno un carattere proprio, per quanto siano una diretta derivazione da opere antecedenti, puramente romane. Nel chiostro di San Lorenzo fuori le mura già s'accenna alla tendenza di coronare la colonna mediante un capitello tozzo, pesante, senza alcuna forma ancora, ma a foggia di dado liscio, quadrangolare, che si produce come una continuazione della colonna stessa, adoperato piuttosto quasi per allungarla e per renderla più leggiera. Così si manifesta la prima fase di questa, diciamo, scuola architettonica che sembra fare da sè, che non si riattacca ad alcun'altra, senza imitare l'antico. Dal semplice dado di coronamento, il capitello incomincia ad assumere dei particolari decorativi, per quanto il fondo rimanga ideato e disegnato secondo le solite caratteristiche.



Roma, Cortile interno del palazzetto di Venezia
(Fotografia Moscioni)

¹ Vedi VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, ecc., III, pag. 406 e seg. Cfr. ZIPPEL, op. cit., pag. 120.

Ond'è che occorre con grande facilità riscontrare nelle costruzioni romane una forma di capitello corinzio, come che la forma liscia a dado del fondo, meglio che ogni altra, si prestasse a raffigurare il cestello d'onde dovevano uscire le foglie grasse d'acanto. Lo sviluppo stesso di questa decorazione merita però di essere partitamente esaminato. Dapprima tre fogliette poste simmetricamente, senza curve o svolazzi, stanno a dimostrare la nuova forma del capitello; i caulicoli sono appena accennati o mancano affatto; senza listelli, la parte superiore, d'onde appunto si stacca una leggiera modanatura, fra la parte di abaco e le decorazioni, nella sua primitiva ingenuità, acquista pure un sapore quasi di novità; l'artista non ha tempo forse, nè modo di osservare l'antico e disegna di fantasia.

La modanatura poi, che serve appunto ad individuare l'abaco del resto della decorazione, con un curiosissimo modo, si muta in una linea di ovuletti o fuseruole e questa maniera, anche per i suoi dettagli caratteristici, si mostra come una tendenza speciale, che trova riscontro unicamente a Roma. Del resto tale tendenza già è tarda e un bell'esempio se ne può ritrovare nei capitelli di alcuni pilastri elegantissimi di un piccolo prospetto, posto nel cortile di una casa in via Arco dei Ginnasi, n. 23. Le foglie del capitello sono sempre, come dicemmo, disposte simmetricamente e sovrapposte, hanno quasi sempre una rosetta nel mezzo e, col progredire del tempo, si confondono con le volute dei caulicoli, che si accentuano maggiormente, messi a contrasto quasi con la parte liscia triangolare, intercorrente tra l'abaco, i lati a palmette e il centro. E questa forma decorativa resta invariata per tutto il Quattrocento, si manifesta al castello degli Orsini a Bracciano, si ripete a San Pietro in Vincoli e a Santi Apostoli, si afferma spiccatamente al palazzetto di Venezia e al palazzo Nardini al Governo Vecchio.

Dalla forma del capitello appunto si può dividere questa serie di monumenti, che noi oramai abbiamo creduto di avere per lo meno incominciato a provare come opere romane, in tre classi: la prima che va dalle prime manifestazioni di quest'arte nel dugento e si mantiene, almeno sembra, stereotipa nel trecento, la seconda che va dagli ultimi anni del trecento fino alla costruzione del castello di Bracciano, la terza che va dal castello di Bracciano allo sviluppo completo del capitello quattrocentesco, tal quale si presenta nei pilastri di palazzo Giraud e della Cancelleria.

Piccole varianti di questa forma, che si mostrano come dei sottordini, le ritroviamo qua e là raramente: però i caratteri generali sono mantenuti. A Santa Maria del Popolo, dove il capitello ha forma un po' troppo allargata come di un mazzo di foglie e le foglie stesse prendono delle mosse un po' troppo accartocciate, ritorna il motivo della modanatura ad ovuletti, che si pospone; l'abaco è soppresso, la linea di piccoli ovuli segna il principio del fiore del capitello; al palazzetto di Venezia, dove i caulicoli si arrotondano troppo, rimane però sempre la tendenza a stilizzare le palmette e a renderle secche. A San Quirico, a San Vitale, ai Santi Nereo ed Achilleo, i capitelli dei pilastri, se variano in alcuni dettagli, rimangono pur sempre identici nel disegno architettonico.

Tale forma decorativa, che, come abbiamo detto, non ha altri riscontri fuori di Roma, è una caratteristica spiccata dell'architettura quale si operò per circa due secoli, ininterrottamente in questa città. Prova maggiore ne siano i capitelli che i marmorari romani usarono ed idearono. Accennammo al chiostro di San Lorenzo fuori le mura, ma se osserviamo i dettagli del chiostro di San Giovanni in Laterano, subito ci potremo assicurare come questo sia una derivazione dell'altro nei particolari decorativi.

Il capitello corinzio del chiostro lateranense conserva esattamente la positura dell'abaco, le fogliette simmetriche, che già notammo, qui si accartocciano con maggiore varietà di forme, i caulicoli, senza listello, poco si sporgono e vengono come compresi nello sviluppo stesso delle palme. Una variante del solito motivo, variante che segna piuttosto una evoluzione, la ritroviamo nel chiostro cosmatesco di Santa Scolastica a Subiaco; l'abaco sporge dall'attacco dell'archivolto e sporge ancora sullo spessore dei caulicoli, la forma

poligonale del capitello si mantiene, ma si assottiglia all'estremità, d'onde nascono le palmette stilizzate.¹

Da questa forma a quella dei capitelli del castello di Bracciano, pure a tanta distanza di tempo, non v'è che un passo; l'arte romana ha mantenuto, sembra, sempre le sue tradizioni e le sue stigme caratteristiche.

* * *

L'ospedale di Santo Spirito, dicemmo, è ridotto omai in tali condizioni, mutato e rifatto, che a mala pena si possono rintracciare le linee architettoniche del primitivo disegno. Se nonchè un elemento precipuo, assolutamente caratteristico, ce lo dichiara opera romana.

In una stampa, già pubblicata dal Letarouilly,² che riproduce l'ospedale nella forma che esso doveva avere al tempo di Sisto IV, dopo il rinnovamento cioè, da un lato e, precisamente sopra la ben adorna porta, ora divenuta interna, si scorge una specie di loggiato, che fin dall'alto medioevo si ritrovava a Roma, se non come privilegio, certo come solenne prerogativa delle case che avevano propria giurisdizione. A Roma, secondo le acute ricerche del De Rossi,³ questa specie di galleria, fatta a colonnine che finiscono in archi, si chiamò «lovium» e rimase tradizionalmente uguale di forma per molti secoli. Che fosse di uso comune nella città, lo possiamo ricavare dalla raccolta epigrafica di Cola di Rienzo, in cui sono additate lapidi antiche che adornavano il «lovium domorum de Arcionibus, il lovium de Sabellis, il lovium Caballi».⁴ Le famiglie dei magnati di Siena si chiamarono di «torre e loggia».⁵ E Marco Antonio Altieri, negli inizi del secolo XVI deplorava il decadimento della romana nobiltà, per il solo fatto che ai giorni suoi a mala pena si riconosceva «vestigio de logia per receptare i gentiluomini».⁶

Quando per vecchiezza le case del medioevo caddero, gl'intercolumni delle loggie e dei portici furono gli uni dopo gli altri tutti accecati da murature, perchè sostenessero gli edifici superiori; di tali portici e delle colonne così chiuse entro muri, tuttora si vedono vestigi nei rioni di Roma, dove ancora non sono state distrutte o rifatte dalle fondamenta le fabbriche medioevali. La fronte di una casa, con portico arcuato sorretto da pilastri, fu scoperta negli scavi del foro e della via sacra, presso la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, e questo fu forse l'esempio più completo superstite a Roma d'una loggia, di carattere prettamente locale.⁷

Come abbiamo detto, un tale loggiato, che dovette, a quanto pare, secondo ricerche fatte dal De Rossi, adornare anche il Campidoglio, esisteva anche sulla fronte dell'ospedale di Santo Spirito. È difficile dunque opinare che un architetto non del luogo, si fosse così bene adattato alle forme romane, da riprodurle in una fabbrica che poi non era privata e specialmente in tempi in cui tali usanze negli edifici andavano mano mano scomparendo.

Resterebbe a comprovare un'ultima caratteristica che, nell'esame dello stile architettonico che siamo venuti facendo, potrebbe ancora preoccupare lo studioso e far ascrivere questo monumento ad altra categoria.

Negli edifici che abbiamo esaminato, si riscontra una foggia di colonne, anch'essa tutta caratteristica, sono esse ottagonali e tozze, non rispondenti in proporzione al basso capitello che le corona. Non abbiamo noi gran copia di monumenti antecedenti, appartenenti alla stessa scuola, dove si possa trovare riscontro anche in questi dettagli, però noi ben sappiamo che una tale forma di colonna dovette essere in uso, specialmente per la parte decorativa, anche

¹ ENLART, *Les origines françaises*, ecc., pag. 83.

² LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne*, pag. 635.

³ DE ROSSI, *La loggia del comune di Roma*, nel *Bollettino della Commissione archeologica comunale*, 1882, pag. 41.

⁴ Vedi C. I. L. VI, pag. xx, xxiv.

⁵ FUMI, *Genealogia dei conti Pecci*, pag. 8.

⁶ M. A. ALTIERI, *Nuptialia*, edizione Narducci, pagina 15.

⁷ DE ROSSI, op. cit., pag. 41.

tra i marmorari romani; in proporzioni più piccole, colonne simili, anzi identiche persino nelle misure, grosse alla base, assottiglientisi verso il vertice, le ritroviamo alla tomba del cardinale Freschi a San Lorenzo fuori le mura.

Ed è curioso come là, per quanto embrionalmente, già si accenni al sistema di colonne, sopportanti un forte architrave, che noi riscontriamo sempre in questi edifici del Quattrocento. Quale sia stato il vero sviluppo di questa forma però noi non sappiamo: è certo che ha pochi e lontani riscontri con l'arte non regionale, come è certo pure che essa fu fortemente influenzata dall'arte gotica. Ad ogni modo è carattere precipuo dell'architettura che abbiamo esaminato la forma ottagonale dei pilastri, come la forma ottagonale delle cupole, tal quale si ritrova all'ospedale di Santo Spirito e a Santa Maria del Popolo.

Tutti questi argomenti ci portano a credere che gli edifici studiati debbano piuttosto ascriversi ad artefici romani; uno solo, già documentato come di Jacopo da Pietrasanta, ha caratteri che si differenziano da quelli da noi notati, ond'è che noi lo escludiamo dal nostro studio; questo monumento è la chiesa di Sant'Agostino. Tutti gli altri, se pur non posseggono una grande purezza di forme, portano spiccata l'impronta dell'età di Sisto, come i lavori dei Cosmati portano il conio della loro età. È un tale stile, che potrebbe chiamarsi neo-latino, sta di mezzo, come lo scrivere di molti umanisti, fra il gotico e il classico, come la scultura di quel tempo, le cui forme latine hanno ancora quasi una rigida impronta medievale.¹

PAOLO GIORDANI.

¹ GREGOROVIVS, *Storia*, IV, pag. 342.

LA SCULTURA DALMATA NEL XV SECOLO ¹



ON tutta probabilità, Niccolò di Giovanni fiorentino, compagno di Andrea Alessi da Durazzo nella decorazione magnifica della cappella Orsini del duomo di Traù, si educò a Padova. Potrebbe supporre che sia lo stesso scultore il quale lavorò nella chiesa del Santo, e non, come si crede, Niccolò di Piero Lamberti,² il quale si recò a Venezia in età avanzata, nel 1419, per lavorare nella basilica di San Marco, in parte distrutta da un incendio avvenuto in quell'anno. Ricorda il Gonzati³ che, dal dicembre del 1436 al marzo del 1437, *Niccolò da Fiorenza taypria* eseguì due tondi con figure, sopra la porta vicina alla cappella fondata dai Lupi, detta di San Felice. La data 1436-1437, anteriore all'andata di Donatello a

Padova, può sembrare troppo antica per Niccolò, che subì influssi donatelliani; ma c'è nella Cattedrale di Traù un trittico in pietra (fig. 1) così impregnato di sentimento squarcionesco, da farci pensare che proprio negli anni in cui lo Squarcione tenne studio, Niccolò Fiorentino, insieme con Gregorio Schiavone detto il Dalmata, con Bernardo da Parenzo, con Marco Zoppo, coi Mantegna e con tanti altri, si erudisse nell'arte. Arrivato Donatello a Padova, Niccolò ne subì la potenza, e si apparò alla classica, pur mantenendo le forme che sembrano sbalzate in metallo de' suoi compagni squarcioneschi, le pieghe delle vestimenta in essi consuete, disegnantisì in ovali e in cerchi, come la decorazione a festoni di frutta e fiori, propria di tutta la scuola dello Squarcione.

Una seconda notizia, che pure si credette relativa a Niccolò di Piero Lamberti, riguarda Niccolò da Firenze, tagliapietra, che lavorò dal 1443-44, pure nella chiesa del Santo.⁴ Non trattavasi della *tramezera* o parapetto, o cortina dell'altar maggiore della chiesa, come vuole il Gonzati, ma della facciata, della *faza de mezo*, che Bartolomeo di Domenico tagliapietra dicesse, ed eseguì con pietre veronesi bianche e rosse, aiutato da Niccolò da Firenze e compagni, e da maestro Giacomo tagliapietra veneziano, il quale eseguì otto colonnette, da maestro Pipo fiorentino, da maestro Antonio che fece *certi fioroni*, da maestro Giovanni (Giovanni Nani) fiorentino, che lavorò *el fogliame, le fogie de i capitelli*. Niccolò da Firenze si limitò

¹ V. articolo nel fascicolo precedente, pag. 30.

² CORNELIO DE FABRICZY, *Niccolò di Piero Lamberti di Arezzo*, in *Arch. storico italiano*, disp. 2^a del 1902.

³ GONZATI, *La Basilica di Sant' Antonio di Padova*, Padova, 1852, I, n. 1.

⁴ Il v. FABRICZY, nell'art. cit., riporta un conto

relativo a maestro *Niccolò da Firenze*, sotto la data 1443-1444, citando del GLORIA la pag. XII, ove non è parola di maestro Niccolò. La notizia è tratta invece dal GONZATI, *La basilica di Sant' Antonio di Padova*, I, c. XLIII. Proprio a pag. XII il GLORIA avrebbe dovuto riprodurre il documento pubblicato dal GONZATI; e non lo riproduce, e non lo richiama.

co' suoi compagni ad eseguire *filii, cordoncini, pezzi d'architrave*. Quindi non è possibile che qui si tratti di Niccolò di Piero Lamberti, detto il Pela, famoso scultore aretino, tanto sono umili i lavori qui eseguiti alla dipendenza di Bartolomeo di Domenico tagliapietra; e si fa sempre più viva la persuasione che il documento indicato riguardi Niccolò fiorentino, che per tanti caratteri si connette con l'arte padovana dello Squarcione e di Donatello.

Una terza notizia¹ si riferisce al lavoro per l'altare del Santo condotto da Donatello, negli anni 1448-1449. Il 30 novembre 1448 Niccolò fiorentino e due suoi compagni ricevono un pagamento per lavori eseguiti; e in seguito l'8 e il 22 gennaio 1449, il 12, il 18 e il 22 febbraio, il 1° e il 18 di marzo, il 23 e il 30 aprile, il 19 maggio sono ricordati nei registri di spese. I due aiuti di Niccolò si chiamavano Pipo e Meo fiorentini: fecero insieme colonne e pilastri per l'altar maggiore, cornici di marmo. E maestro Niccolò ci appare qui col suo cognome Chocari o Cocaro. Egli è certamente lo stesso che lavorava nel 1443-44,



Fig. 1 — Niccolò di Giovanni fiorentino: Trittico in pietra
Traù, Cattedrale

perchè anche allora aveva a principale compagno *maestro Pipo da Fiorenza*.² L'altro, Meo da Firenze, potrebbe essere Bartolomeo o Meo di Checo o Cecco, il cui nome ricorre talvolta a Ferrara dal 1434 al 1462, anche come cooperatore di Niccolò Baroncelli nell'esecuzione della statua equestre del marchese Niccolò III. Ora per noi non v'è dubbio che il tagliapietra fiorentino, intento a eseguire lavori nella chiesa del Santo, sia quello medesimo che nel 4 gennaio 1468 si fece rappresentare da Coriolano di Pietro Cippico a Traù nella stipulazione del contratto col procuratore del capitolo della Cattedrale, e si obbligò a condurre insieme con Andrea Alessi la nuova cappella al patrono della città, Beato Giovanni Orsini vescovo. La sua educazione artistica padovana non solo è attestata dal trittico che abbiamo citato, ma anche dal monumento di Giovanni Sobota (fig. 2) in San Domenico di Traù, recante la data MCCCCLXVIII. Troviamo in esso particolari che ci richiamano di continuo all'arte di Donatello, di cui fu collaboratore nella costruzione dell'altare del Santo, quali le candelabre scolpite con vasi dal collo a scanalature nelle faccie de' pilastri laterali

¹ GLORIA, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di Sant'Antonio in Padova*, Padova, 1895, pag. XVI, 12 e 13.

² Supponemmo già trattarsi non di Niccolò Lamberti, ma di Niccolò di Giovanni Baroncelli, per il

fatto che a questo scultore a Ferrara fu aiuto Meo di Checo da Firenze; ma riveduti i documenti padovani abbiamo letto replicatamente il nome di Niccolò Cocari, tagliapietra, differente dal Baroncelli (*L'Arte* 1907, pag. 282 in nota e pag. 445).



Fig. 2 — Niccolò fiorentino: Tomba di Giovanni Sobota. Traù, San Domenico

del monumento, ed altre ai lati della *Pietà* nella lunetta, espressa nel modo drammatico insegnato dal grande maestro fiorentino. Il sepolcro del Sobota richiama anche due monumenti della chiesa del Santo, quelli di Erasmo di Narni detto il Gattamelata, e del suo figlio Antonio († 1456) nella prima cappella della navata a destra, supposti opera giovanile del Bellano.¹ Vi è una stessa aria di famiglia, anche nei putti che spiegano il cartello sulla fronte dei due sarcofagi, tanto da chiederci se proprio al Bellano, e non piuttosto a Niccolò Cocari da Firenze si debbano attribuire. Si assegnarono al Bellano, quantunque non si conoscesse alcuna opera sua anteriore al 1461,² e per qualche accenno a forme donatelliane, più prossime del resto a Niccolò Cocari che non al Bellano, il quale, recatosi a



Fig. 3 — Niccolò fiorentino: Crocefisso in legno
Traù, Duomo

Firenze, si conformò all'arte del sommo maestro e in genere alla toscana ben più dello squarcionesco Niccolò tagliapietra.

Dentro ad una larga nicchia centinata sta il sarcofago poggiato sul dorso di due leoni; nel fondo della nicchia, l'arma de' Sobota; nella lunetta, la *Pietà* con figure che paion di metallo e con vesti di rame battuto; nella chiave dell'arco una mensola col Redentore benedicente sul riccio di essa. Toscani, donatelliani anzi, appaiono i due putti che tengono sciorinato nella faccia anteriore dell'urna, l'ampio cartello; più popolari che non sieno in Donatello, quantunque da lui ispirate, le figure della *Pietà*. Non c'era in Niccolò fiorentino il fondamento classico, la forza romana; e i suoi assistenti ai funebri di Cristo hanno la convulsione della membra, non il *pathos*, non la grandezza eroica, non il dolore infinito. Uno si porta le mani chiuse simmetricamente alla faccia, altri protendon le teste come per vedere per l'ultima volta la salma divina, Maddalena torce in alto le braccia. Insomma Niccolò traduce meschinamente il poema del dolore, il dramma donatelliano; nè si mostra ben forte

¹ BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 1904, pag. 479.

² BODE, in *Arch. storico dell'Arte*, 1891.

e saldo nel costruire e nel disegnare uomini e cose: le sue candelabre male stanno sulle base poligonali, i tentativi di scorcio non riescono al tagliapietra che s'industria a rispecchiare ciò che ha veduto all'ingrosso, nel modo migliore che gli era possibile.

In ogni modo il trittico all'interno, nella parete della facciata della Cattedrale, corrisponde per forma alla scena della *Pietà* del sepolcro Sobota, benchè quello sia alquanto più antico, più duro, con sottosquadri più forti. Si rivedono pure nella *Pietà* e le pieghe ovoidali e i segni taglienti nelle vesti. Come ne' pilastrini scanalati del trittico, così nelle cornici, nelle mensole del sepolcro, si mostrano penetrate in Dalmazia, per mezzo di Niccolò fiorentino, le forme classiche padovane determinate da Donatello.

Del tempo circa del monumento Sobota si vede a Spalato una lunetta sulla porta dell'Ospedale militare, non ricordata da alcuno fin qui. Rappresenta pure la *Pietà*: Maria che tiene sulle ginocchia la salma cadente del Figlio. Basta vedere come si disegni tondeggiante appuntita l'articolazione del braccio sinistro della Vergine, e la grossa linea del contorno del manto, per trovare alcuni de' più evidenti riscontri tra le due *Pietà*. Il tipo di Cristo corrisponde a quello del Crocifisso intagliato in legno del duomo di Traù (fig. 3), così sparuto, così disseccato, e così debolmente imitato dal Cristo di Donatello nella chiesa del Santo.

Visto queste opere di Niccolò fiorentino, meglio si comprende la parte da lui avuta a Traù nella cappella Orsini, e si distingue da quella dell'Alessi. Era vescovo allora di Traù Jacopo Torlono, il cui nome è inscritto con la data MCCCCLXVII sulla porta del Battistero annesso al Duomo, insieme con quello di Carlo Capello pretore e di Andrea Alessi durrachino *opifex*. Il vescovo è ritratto nella pietra tombale (fig. 4), oggi assai logora, posta presso l'entrata della cappella Orsini: è figurato steso sul fondo d'una cassa, col capo poggiato ad un largo cuscino, e con le mani conserte sul petto; alla sua destra è disposto diritto il pastorale. Nella pietra tombale così semplice, la testa del vecchio vescovo, con forti tratti, spicca potente; ed è pur questa l'opera del donatelliano rude e imperito, di Niccolò fiorentino, che si riconosce facilmente nelle onde logore del paludamento vescovile.

Già dicemmo qual parte gli appartenga, nella decorazione esterna della cappella Orsini e nelle statue delle nicchie e nei putti soprastanti a queste. Aggiungiamo che la decorazione esterna, con le grandi candelabre fiammanti, formate da vasi col collo strigilato, corrisponde a quella del monumento Sobota; e che le cornici alla classica pesanti vi corrispondono pure. Le statue dell'Angelo e dell'Annunziata che stanno all'impostatura dell'arco appartengono anche a



Fig. 4 — Niccolò di Giovanni fiorentino
Pietra tombale
del vescovo Jacopo Torlono
Traù, Cattedrale



5



6



7



8



9



10



11



12

Fig. 5 a 8 — Niccolò fiorentino: Putti nello zoccolo della cappella Orsini
Fig. 9 a 12 — Andrea Alessi: Putti nello zoccolo della cappella stessa. Traù, Cattedrale

Niccolò fiorentino; e suoi sono parecchi tra i putti che escono con faci nell'alto zoccolo della cappella, da porticelle socchiuse come di sepolcreti. Si distinguono dagli altri per la riflessione più diretta dell'arte donatelliana. Sono più fanciulli degli altri, più variati di atteggiamenti e più sinceri. Un fanciullo esce dalla porticina con una grossa face spenta e ci soffia su per riaccenderla (fig. 5); un altro si porta la mano agli occhi come offeso dalla gran luce della vampa serpeggiante della sua fiaccola (fig. 6); un terzo par che esca furtivamente dalla cella sepolcrale (fig. 7); un quarto par che s'arresti a guardare e ad ascoltare (fig. 8). Presso a questi appaiono più materiali gli adolescenti che escono dalle porticelle con passo marziale (fig. 9-12), come per assalire o offendere, tutti in atto di tener similmente le faci come armi in resta. Ce ne sono altri diversi da questi due gruppi, opera de' seguaci di Niccolò fiorentino, cui appartiene la prima specie, e di Andrea Alessi, cui si può ascrivere la seconda. Da tutto quanto abbiamo indicato esce ricostruita l'ignorata figura dello scultore Niccolò Cocari da Firenze, non indegno di ricordo e di studio. Da Traù si recò a Spalato, e là, alla fine del 1472, si accinse, insieme con l'Alessi, a restaurare il campanile del Duomo di quella città. Nel 1477, il 1° di luglio, fu scelto a successore di Giorgio da Sebenico nel continuare la costruzione del duomo sebenicense.¹ Dopo non si fa più ricordo del fiorentino apportatore in Dalmazia dell'arte padovana.



Fig. 13 — Niccolò fiorentino
Mensola dell'architrave della porta Maggiore
Traù, Cattedrale

Tuttavia vi sono monumenti che ancora fanno testimonianza dell'arte sua. A Traù dovette essere chiamato ad eseguire altre sculture, e là era domiciliato nel 1477, quando ebbe invito dai procuratori del Duomo di Sebenico a dirigerne i lavori. Nel contratto che fu allora stipulato gli si dette facoltà di attendere ad altre sue fabbriche per la durata di due e tre mesi ancora; e le fabbriche dovevano essere quindi già inoltrate, e nel luogo stesso del suo domicilio. Di lui sono le mensole che reggono l'architrave della ricchissima porta romanica del duomo di Traù (fig. 13), adorne da putti vivaci, in una faccia intenti a reggere, quali cariatidi, il peso sovrastante; nell'altra pronti a sfuggire dal giogo. Gli appartengono pure i medaglioni con angeli recanti il cartello col motto NOSCE TE IPSUM sull'altissimo architrave della porta del palazzo Cippico (fig. 14). Probabilmente quelle figure furono eseguite nel primo tempo in cui Niccolò fiorentino stette a Traù, poi che tutto il resto della porta, opera d'altri, corrisponde alle forme gotiche invalse per opera di Giorgio da Sebenico e portate a Traù dal suo discepolo Andrea Alessi. Ricordiamo anche che alla stipulazione del contratto per la cappella Orsini, Niccolò fiorentino, assente, fu rappresentato da Coriolano Cippico; e che questi fu il rinnovatore del palazzo, come si apprende da un'iscrizione all'interno di esso, con la data MCCCC · LVII. Vi erano dunque difatti i rapporti tra l'artista e il Cippico, quali l'arte permetteva di supporre.

A Traù, nella Torre dell'Orologio, a destra del tondo finestrone vi sono due angeli (fig. 15) che sostengono uno stemma, con entro una gran zampa crestuta di gallo, stemma che si rivede a Sebenico, proprio nella mensola dell'arco esterno dell'abside minore a destra. E quello stemma di Traù appartenente a Niccolò fiorentino ci è di guida a riconoscere questo maestro nel coronamento dell'absidiola suddetta (fig. 16), in cui le forme classiche si sostituiscono alle gotico-fiorite di Giorgio da Sebenico. A lui quindi possiamo attribuire

¹ ANTONIO GIUSEPPE FOSCO, *La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini*, Sebenico, 1893.

quel fregio di putti addossati l'uno all'altro, reggenti festoni e alcuni in atto di suonare,¹ i quali hanno in sè reminiscenze parecchie dell'arte donatelliana. L'arte padovana coronò con Niccolò fiorentino l'edificio condotto alla veneziana da Giorgio Sebenico. Come prima si diffusero le forme di questo maestro per la Dalmazia, così poi le belle cornici padovano-toscane classicheggianti di Niccolò si stesero ne' frontespizî delle chiese dalmate, e si svolsero lungo gli archi di coronamento e intorno ai quarti di cerchio messi a rinforzo de' timpani ne' frontespizî.

Nella Loggia veneziana di Traù si può vedere un seguace di Niccolò fiorentino. Vi sono ripetute le candelabre toscane; e nelle figure anche le pieghe dei drappi e il loro



Fig. 14 — Niccolò di Giovanni fiorentino: Medaglione della porta

cadere strizzati a curve sui piedi. La decorazione del seguace di Niccolò si fa gonfia e barocca, tanto che ad alcuno, che pose mente in particolare a parti aggiunte o forse rilavorate, parve secentesca. Sul leone di San Marco è un globo, su questo siede la Giustizia; due angeli stendon cartelli; due Santi, Lorenzo e Giovanni Orsini assistono al trionfo di Venezia. Pure nella torre dell'Orologio, prossima alla loggia, scorgesi un seguace di Niccolò nel Redentore e nel San Sebastiano. Un altro si osserva nel paliotto dell'altare

¹ Nell'articolo precedente è stato stampato a pagina 37: *l'arte di altri cooperatori di questo maestro,*

nel San Girolamo e nel fregio, invece di: nel San Girolamo sopra il fregio.

della chiesa di San Domenico di Traù: in esso, entro nicchie, fiancheggiate da pilastrini scanalati, stanno i Santi Girolamo, Lorenzo e Giovanni Orsini.

* * *

Un altro maestro, la cui educazione è ancora un mistero, è Francesco Laurana di Zara. La frase del Vasari relativa ai discepoli di Filippo Brunellesco fece pensare al Rolfs¹ che Francesco Laurana sia stato del novero. Dice il Vasari: « Furono ancora suoi discepoli Domenico del Lago di Lugano (Domenico Gagini), Geremia da Cremona, che lavorò di bronzo benissimo, insieme con uno Schiavone che fece assai cose in Venezia... ». A queste parole del Vasari se ne associarono altre del Filarete, dal quale attinse il biografo aretino. Scrisse l'autore delle porte in bronzo di San Pietro in Vaticano, nel suo *Trattato d'architettura*, di maestri da invitare a dar opera alla sua città ideale, e tra gli altri di Domenico del Lago di Lugano, scolaro di Pippo di ser Brunellesco, e di « uno di Schiavonia, il quale era bonissimo scultore ». Essendo il Brunellesco morto il 15 aprile 1446, il Rolfs mosse il Laurana a quattordici o a quindici anni verso lo studio del sommo fiorentino, e a frequentarlo dai 7 agli 8 anni circa. Ammesso, se non questi calcoli, almeno che Francesco Laurana sia stato nello studio del Brunellesco, ci potremo spiegare la sua architettura, non a sufficienza la sua particolare natura di scultore. Ora, solo nel 1458 Francesco Laurana si presenta ai nostri occhi, insieme con maestro Isaia da Pisa, Antonio da Pisa, Pietro di Milano, Domenico Lombardo (Gagini) e Paolo Romano; e a Napoli, nell'arco di Alfonso d'Aragona, deve trovarsi opera della sua mano, tra le altre de' suoi compagni, la quale ci spieghi la sua educazione di scultore. Si aggiunga che una notizia del Summonte ci porterebbe ad assegnargli anche una parte cospicua. « In la entrata del Castel nuovo », scrive il 20 marzo 1524 quel corrispondente del Michiel, « è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni per mano di Maestro Francesco Sciavone opera per quei tempi non mala; lo quale fece ancora la imagine poi in marmo d'esso Re, la qual a giudicio di chi la vide è stata riputata cosa naturalissima ».²



Fig. 15 — Niccolò di Giovanni fiorentino
Angioli reggi-stemma
Traù, Torre dell'Orologio

Convien quindi cercare in Dalmazia, nella terra natale del maestro, se vi sia alcuna scultura che torni a riscontro di quelle dell'arco d'Aragona e delle altre che adornano Castelnuovo. Le attribuzioni che si sono fatte sin qui al Laurana, maestro mutevole di maniera, facile a subire svariati influssi, mancano di quel fondamento che solo può trovarsi in qualche riscontro di opere che si trovino nel luogo d'origine. A Sebenico vi sono due frammenti della decorazione d'un altare, due angioli che tengono spiegato un gran rotulo a S (fig. 17 e 18), eseguiti entro nicchiette, e poggiati su mensole a cono rovescio. Entro forme architettoniche neo-classiche fiorentine, stanno i due angioli coi capelli fiammanti, con lunghe ali, e sollevano con una mano la lunga striscia che s'aggira a mezzo il loro corpo trasversalmente, e cade curva verso il piano. Le tuniche dei due forti adolescenti s'aggravigliano sui corpi segnate a colpi veloci, si frangono e serpeggiano, si arricciano e s'accartocciano, come se i drappi fossero violentemente strappati dal riposo sulle membra po-

¹ ROLFS, *Franz Laurana*, Berlino, 1907.

² CROCE, *Lettera del Summonte in Napoli nobilissima*.

derose e mossi a lasciare trasparire le forme. I due angoli stanno nelle basi rimodernate del primo altare a sinistra della cattedrale di Sebenico, e furono parte della decorazione dell'antico altare. Sappiamo che nel marzo del 1444, il 23 di marzo, avanzandosi la costru-



Fig. 16 — Niccolò fiorentino: Coronamento dell'abside minore a destra
Sebenico, Cattedrale

zione per opera di Giorgio da Sebenico, parecchie famiglie nobili e alcuni benestanti cittadini di Sebenico, assunsero l'obbligo di erigere ciascuno a proprie spese un altare di marmo alto *usque ad cornicem foliaminum Ecclesie*, cioè sino alla cornice che ricorre lungo la nave maggiore, e quindi sin quasi al sommo delle navi minori.¹ L'obbligo assunto non

¹ Fosco, op. cit.

dovette essere così presto osservato; ma tanto i due angeli descritti, come altri due d'altro scultore, reggenti uno scudo, nella base del primo altare a destra della stessa cattedrale, sono una prova che l'impegno fu almeno in parte mantenuto. Ora gli angeli dal



Fig. 17 e 18 — Francesco Laurana: Frammenti della decorazione d'un Altare
Sebenico, Cattedrale

cartello richiamano nei serpeggiamenti della forma l'indirizzo artistico di un maestro ben noto, Agostino di Duccio; e possiamo domandarci se questi, cacciato da Firenze nel 1446, anno della morte del Brunellesco, e ridottosi dopo poco tempo a Rimini per i lavori del tempio dedicato alla diva Isotta, non abbia avuto tra i giovani cooperatori, tra i garzoni, Francesco Laurana. Certo è che i due angeli hanno un rapporto evidenté con molte figure

riminesi alle quali s'ispirano, e con la decorazione della sala del Barone a Castelnuovo di Napoli e con l'arco d'Alfonso d'Aragona.

Nella sala del Barone a Castelnuovo vi è un sopraporta con un bassorilievo rappresentante un trionfo, nel quale è l'identico fare dei due angioi sebenicensi. Stendesi questo architrave retto da due mensolette con puttini ignudi, e forma un gran rettangolo incorniciato dal prolungamento degli stipiti della porta, con girari di foglie. Sopra la zona superiore a fogliami, è un fregio con una ninfa, che protende una corona d'alloro tra genietti. È stesa entro una ghirlanda ovale pure d'alloro retta da ninfe coronate, assistite da Eroi con grandi dischi e da allegorici Fiumi con cornucopia, distesi al limite del fregio. Sopra a questo è un timpano triangolare con finissime cornici, quali poteva tirare un seguace



Fig. 19 — Seguace di Francesco Laurana
Putto nello zoccolo della cappella Orsini. Traù, Cattedrale

del Brunellesco. Sulla punta del timpano s'innalza un bizzarro cimiero di rami di palmette intrecciati, e, di qua e di là da esso, entro ovali encarpi, i medaglioni di Alfonso il Magnanimo e del figlio Ferrante, duca di Calabria. Il grande bassorilievo ad architrave rappresenta il trionfo di Alfonso sul carro tirato da una quadriga, sotto un baldacchino, preceduto da trombettieri, accompagnato dai grandi della Corte, dai Mori di Tunisi, dal popolo, sullo sfondo di Roma, degli edifici del Pantheon, del Colosseo. La sala con la porta magnifica fu inaugurata con un banchetto il 14 aprile 1457;¹ e quindi verso questo tempo fu eseguita dagli artefici stessi che lavorarono nell'arco. Il Vasari attribuì la porta a Giuliano di Maiano, il Bertaux con molta incertezza ne indicò come principale autore Pietro da Milano, il Burger Domenico Gagini. Per noi, tanta è la somiglianza del fare tra gli

¹ BERTAUX, *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo* (Archivio storico per le provincie napoletane, Napoli, 1900, a. xxv).

angiolì sebenicensi e la decorazione di questa porta, nella rapidità dell'intaglio, anche in quelle certe liste di panni lunghe, grosse e curve che contornano le forme, da non dubitare che l'artefice principale della porta trionfale fu Francesco Laurana.

I riscontri di quella maniera rapida e violenta si ritrovano nel primo arco di Alfonso d'Aragona, che dal 1455 al 1458 fu compiuto o quasi, e cioè nelle statue delle due Virtù, la Giustizia e la Prudenza; collocate nelle nicchie ultime a destra e a sinistra del fregio dell'arco superiore; nella figura d'una Virtù guerriera, armata all'antica, tra l'intercolumnio a sinistra dell'arco stesso; in alcune figure dell'alto fregio, rappresentante il trionfo sull'arco inferiore (la prima a sinistra nel corteo, la Vittoria, i tubicini e i due fanciulli precedenti il carro trionfale); nel timpano soprastante alla quadriga, con genietti laterali pieni di slancio; negli angiolì reggenti lo stemma aragonese nel mezzo dell'intradosso della seconda arcata; in alcune teste nelle formelle dell'intradosso medesimo. Ma è dunque chiaro che in molte parti qui si nota l'opera dello stesso maestro, che ha tanti riscontri con gli angiolì sebenicensi; ed è probabile ch'esso si debba identificare con Francesco Laurana. Aggiungasi che pure sulle parti non sue si hanno richiami al dalmata, finanche in un putto ch' esce da un'edicola nel fondo della rappresentazione a sinistra sotto l'arco, e nelle immagini scolpite sopra due scudi ¹ nello stesso altorilievo. Conviene quindi credere che il Summonte, attribuendo al Laurana l'opera monumentale, sapesse ch'egli primeggiava sopra i suoi compagni, e che a lui spettasse il concepimento architettonico e una parte principale nell'esecuzione scultoria.

Anche più tardi, nella cappella Orsini a Traù, un seguace del Laurana ripeteva le forme dei geni con certi nastri svolazzanti intorno alla persona (fig. 19), quali si vedono in quel guerriero che avanza fuor da un'edicola nel fornice dell'arco d'Alfonso d'Aragona, a sinistra. Il che fa pensare che il Laurana avesse lasciato nel suo paese i segni e i tributi dell'arte sua.

Lo studio dell'attività del Laurana ci porterebbe troppo oltre gli scopi di questo studio e a discussioni interminabili sulle ricostruzioni tentate recentemente dell'opera sua. Ci basta di avere determinato la gran parte che ebbe nell'arco d'Aragona, e di avere scorto come il maestro sapesse congiungere agli insegnamenti del Brunellesco quelli del fantastico Agostino di Duccio.

Aggiungiamo soltanto al novero delle opere del maestro, due che furono dimenticate sin qui; e cioè i due busti in bassorilievo di Battista Sforza e di Federigo di Montefeltro nel museo Oliveriano di Pesaro (fig. 20 e 21). Appartengono al tempo in cui il maestro, moderata la sua foga, ci appare raffinatissimo nelle sue sculture. Si è ammesso che il busto di Battista Sforza del Museo di Bargello sia stato eseguito dal Laurana dopo la morte della Duchessa avvenuta nel 1472 nell'età di ventotto anni. Tanto il Burger che il Rolfs suppongono che il busto sia stato tratto da una maschera. Anche il bassorilievo di Pesaro ha lo stesso carattere funebre, particolare del resto a parecchi busti muliebri di Francesco Laurana. Par che le sue donne stiano per esalare l'anima: con gli occhi abbassati, le ciglia socchiuse sembrano sgomente della vita, avvolte da una tristezza infinita; sono belle defunte che hanno conservato i lineamenti, le carni odorate, nel silenzio del sepolcro.

Quando Francesco Laurana così scolpiva si era ispirato a maestri francesi e catalani da lui incontrati nella vita avventurosa o nei suoi viaggi a Napoli, in Francia e in Sicilia. I due busti di Federigo da Montefeltro e di Battista Sforza furono eseguiti probabilmente tra il 1474, anno in cui lasciò Napoli, e il 1477 in cui dimorò a Marsiglia. È probabile che quando Federigo da Montefeltro visitò nel settembre del 1474 il re Ferdinando I di Aragona, invitasse a sè lo scultore. Non a Napoli quindi dovette essere eseguito il busto del Bargello, come il Rolfs suppone; ma ad Urbino. La esistenza di questo altro ritratto di Battista Sforza e di questo di Federigo da Montefeltro a Pesaro ci attesta che per

¹ BURGER, *Francesco Laurana*, Strasburgo, 1907, fig. 15, 16 e 17; pag. 30, 32 e 33.

qualche tempo il Laurana ebbe servizio col principe che, per bene ornare la sua reggia,

Tirò de tutta Italia i più famosi
Intagliator de' marmi.¹

* * *

Un altro scultore che lasciò poche tracce di sè nella terra natale fu Giovanni di Traù, detto il Dalmata, vissuto a Roma dal 1464 circa sino al 1484, anno in cui si recò in Un-



Fig. 20 — Francesco Laurana: Busto di Battista Sforza
Pesaro, Museo Oliveriano

gheria ove stette onorato da Mattia Corvino.² E solo nel 1509 ci torna innanzi, in età senile certamente, ad Ancona, ove fece il sepolcro del Beato Girolamo Gianelli nel Duomo, richiamando un ricordo di forme romane, del monumento del cardinale de Lebretto, nella ripetizione de' pilastrini binati ai lati della cella sepolcrale; e un altro del monumento del cardinal Coca, ne' due cornucopî intrecciati su due basette. Quella fu l'ultima evocazione di Roma fatta dall'artista nelle sue opere!

¹ GIOVANNI SANTI, *Cronaca rimata*.

zum Leben und Werke des Meisters (Jahrb. der Königl.

² CORNELIO V. FABRICZY, *Giovanni Dalmata. Neues*

preuss. Kunstfammlungen, 1901).

Prima però d'eseguire il monumento Gianelli dovette dimorare per qualche anno nella sua patria, a Traù. Due sono le statue della cappella Orsini che ricordano la sua maniera, l'una è il San Giovanni Evangelista ¹ con certe pieghe a prismi triangolari così frequenti sulle vestimenta delle sue figure; l'altra è il San Tommaso (fig. 22) eseguita in un tempo prossimo all'esecuzione del monumento Gianelli. Nella prima è ancora della forza antica; nella seconda è la spossatezza della fibra dello scultore. Sembra difficile che le due statue si possano ascrivere a una mano stessa; ma tra le parti del Dalmata nell'altare della sa-



Fig. 21 — Francesco Laurana: Busto di Federico da Montefeltro
Pesaro, Museo Oliveriano

grestia di San Marco in Roma e il sepolcro Gianelli la distanza è ancora maggiore. Lavorando con Mino da Fiesole e con Andrea da Milano il maestro perdette già in Roma la sua gagliardia, si andò via via sgonfiando e dimagrandò; da figure robuste e piene passò ad altre allampanate; da pieghe scheggiate e rocciose delle vestimenta ad altre più condotte e lunghe. La prima statua dovrebbe quindi essere stata eseguita almeno tre lustri avanti la seconda, che ha nel drappeggio del manto una disposizione tutta simile a quella

¹ Vedasi la riproduzione nel fasc. precedente de *L'Arte*, pag. 45, fig. 18.

del Redentore nel sepolcro Gianelli. E nonostante che la statua sia testimonianza delle forme stanche dello scultore essa vince per la ragionevolezza e la nobiltà le statue vicine di Andrea Alessi e di Niccolò Fiorentino. Morto Mattia Corvino (6 aprile 1490), Giovanni Dalmata tornò probabilmente al paese natale, ed eseguì dapprima la statua di San Giovanni Evangelista giovane; più tardi, nel cader della vita, l'altra di San Tommaso.

* * *

Oltre di Giovanni Dalmata dobbiamo parlare di Paolo di Antonio da Ragusa, che nel 1447, *garzone o lavorante* di Donatello a Padova,¹ ricevette due pagamenti, uno alla presenza di



Fig. 22 — Giovanni Dalmata: Statua di S. Tommaso nella cappella Orsini Trau, Cattedrale

Francesco Squarcione. Ma nessuna opera, ad eccezione di due medaglie, ci chiarisce l'arte dello scultore raguseo. Si pensa a lui, vedendo i peducci su cui s'impone l'arco della porta d'entrata nel palazzo de' Rettori a Ragusa, perchè, nelle figure che adornano quei peducci, scorgonsi molti caratteri donatelliani, e richiami ai putti musicanti, che si stavano eseguendo per il Santo, quando Paolo di Antonio fu a Padova. Vero è che anche Michelozzo lavorò nel palazzo, ma la forma donatelliana delle figurette de' peducci è più viva e fresca che non in Michelozzo. Si vedono putti che suonano un organo e una tromba adorna di pennone;

¹ GLORIA, op. cit., pag. 9, documento del 21 novembre.

tre guerrieri ignudi con lance e scudi; putti suonanti alla corsa; un'atleta che abbraccia e bacia sulla fronte una donna ignuda, mentre un gnomo alato fugge via. Le piccole composizioni sono eseguite come in creta, facilmente e rapidamente; sembrano abbozzi di placchette fissati nel bronzo invece che nel marmo. Ma non abbiamo alcun dato per determinarle come di Paolo di Antonio di Ragusa. Si pensa naturalmente, come abbiamo detto, a lui, al lavorante donatelliano, nel vedere la porta del palazzo de' Rettori nella città che gli dette i natali; ma perchè, se egli fosse stato a lavorare colà i Rettori della città nel 1452 tenevano stipendiato Pietro da Milano, e poi chiamarono Michelozzo e Giorgio da Sebenico? Potrebbe anche domandare se egli si sia recato al suo paese insieme con Pietro di Martino da Milano, il quale quando certa identificazione fatta da v. Fabriczy sia ben sicura, sarebbe quel Piero di Giovanni di Martino da Como scarpellatore che lavorò a Padova nel 1447, nell'anno stesso in cui lavorava colà, pure per la Chiesa del Santo, Paolo di Antonio raguseo. Che questi poi abbia avuto rapporti con Francesco Laureana potrebbe supporre pensando alle due medaglie da lui gettate, una di Alfonso d'Aragona, l'altra di Federico da Montefeltro, eseguita, checchè pensi l'Armand, quando il conte d'Urbino ebbe il titolo di duca, cioè nel 1474. I due artisti forse si trovavano a Napoli, prima al servizio aragonese e quindi a Urbino, sulla fine di quell'anno. Altro non possiamo supporre dello scolaro di Donatello, del medaglista che lavorò a Napoli e ad Urbino, oggi forse confuso insieme con tanti nell'indicazione generica di scuola donatelliana.

ADOLFO VENTURI.

MISCELLANEA

Smalti Alessandrini. — Spesso l'opera di assidua ricerca del collezionista, intenta a racimolare minime cose frammentarie sparse qua e là nella vicenda dei secoli, può svelarci compendiose visioni di bellezze scomparse. Parmi infatti veder un lembo del meraviglioso periodo alessandrineggiante, iniziato imperando Adriano, nell'esaminare una magnifica raccolta - oggetto del presente studio preparatorio - composta circa un ventennio fa con diuturna sagacia da un occultatore collezionista.

Gli oggetti ond'essa è costituita, pertinenti, in gran parte, a romane escavazioni, consistono in lamine vitree di varia forma perimetrale, recanti alla superficie in vividi colori, fregi, rosoni, maschere, animali, ornati floreali, festoni, disegni geometrici e ogni varietà di motivi decoramentali, quasi dalla mano esigua della natura con tale finezza espressi da richiedere la lente per gustarne ogni minuzia. Dette raffigurazioni, conteste unicamente di paste vitree, or traslucide, or opache e di tutte le gradazioni della gamma, lungi dall'essere rese sopra metallica superficie e circoscritte da castone, come negli smalti bizantini, compenetrano invece a perpendicolo il corpo vitreo su cui campeggiano e riappaiono quindi integre in ogni particolare dall'altra parte del medesimo, onde, sezionato in esilissime lamine in direzione parallela al piano di ornamentazione, si avrebbero, verisimilmente, altrettante repliche del disegno stereotipo.¹

Di tale singolare magistero che richiamò primariamente l'attenzione del Caylus nella sua *Recueil* (Paris, 1752; T. I, pag. 293 e segg.), ove dedica alcune pagine a congetturale investigazione tecnica, scarsa è la

bibliografia. Il Reifstein - consigliere imperiale russo - in una lettera *Sopra i lavori di vetro degli antichi*,² diretta al Winckelmann ne descrive due esemplari limitandosi a rilevarne la bellezza e la singolarità della tecnica. A sua volta il Winckelmann nella *Geschichte der Kunst des Altertums* (T. I, pag. 80 e segg. dell'ed. Prat. delle sue *Opere*), poco aggiunge a quanto il predetto autore gli ebbe riferito. Procedono quindi dalle scarse notizie, dei settecenteschi archeologi, quelle di non maggiore importanza nelle opere del Raoul-Rochette³ e del Fröhner⁴ che sono le uniche ove si parli, benchè brevemente, in senso specifico del nostro genere di vetreria tanto poco conosciuto.

* * *

Non superfluo, anzi necessario al proposto tema, onde dare un esatto concetto della struttura degli smalti in argomento, stimo il riferire il processo di di loro fabbricazione che nella prima metà del secolo scorso è stato svelato dalle vetrerie muranesi, continuatrici già nella Rinascenza di altre gloriose tradizioni romane.⁴

L'ingegnoso procedimento basato sulla duttilità del vetro in via di fusione è come segue:

« Sia, p. e., il disegno fig. 1 un modello da riprodursi.

« L'artefice anzitutto scomporrà idealmente il rosone ornamentale in elementi semplici (fig. 2) onde eseguirli a parte con il concorso della lampada ossidrica e di quanto occorre per la filatura degli smalti musivi. Cominciando dall'elemento meno complesso, egli plasmerà una verga la cui sezione rappresenti, più in

¹ Gli esemplari della peculiare arte vetraria come si rinvenivano nella terra sono all'esterno alterati dall'umidità che variamente agendo sui singoli colori di varia natura chimica, alterandoli, muta loro l'effetto cromatico se non l'ossidazione rende addirittura inintelligibili i motivi. Ma la loro intrinseca struttura è tale non solo da tollerare la ruota del lapicida, che esportando la parte decomposta restituisce loro l'antico valore di toni, ma altresì la sega che sezionandoli, quando lo spessore lo permetta, li duplica.

Inerenti le particolarità tecniche, vari sono gli appellativi attribuiti agli smalti: volgarmente sono detti con frase avverbiale *a passare* e più di frequente *a miniatura* o *a musaico*.

² Edita negli *Studien* di C. DAUB e F. CREUZER, Frankfurt, 1805; Vol. V, pag. 779 e segg.

³ *Peint. Antiq. Ined.*, Paris 1836; pagg. 382-83

⁴ *La Verrerie antique*, pag. 53 e segg.

⁴ Molteplici esperienze furono precedentemente tentate, ma senza successo, anzi il cardinale Albani par ne fosse iniziatore (V. nota 117 nel T. I dell'ed. Prat. delle *Opere* del WINCKELMANN). Ma solo nel 1845 a Murano lo Spaccarelli rintracciava il segreto della morta industria. Egli nelle sue prime produzioni ritrasse con singolare maestria, nello smalto, l'effigi dei più grandi uomini politici dell'età sua.

grande del vero, uno dei quattro pistilli mediani, e, circondandolo di vetro del colore generale del fondo, costituirà un corpo parallelepipedo allungato, facilmente riducibile al giusto spessore mediante tiratura longitudinale, quando il vetro ancor malleabile. Tagliata poi detta verga in quattro segmenti ed uno ad uno ferruginati insieme nel senso della lunghezza si avrà il nucleo centrale del disegno.

« Con lo stesso procedimento gli sarà quindi agevole l'eseguire gli altri elementi che per coesione incorporati secondo l'ordine del disegno formeranno un corpo solo vergiforme, mostrante all'estremità il motivo voluto, riducibile anche in proporzioni minime, qualora il vetro ancora erubescante, si tiri fino a ri-



Fig. 1

durlo a spessore capillare. La verga così ottenuta, come appena solidificata potrà essere suddivisa in lamine moltiplicando in tal guisa gli esemplari che saranno fra loro perfettamente identici in ogni particolare ».

Tale all'incirca è l'odierno metodo di fabbricazione, che per quanto riguarda la tecnica non certo è dissimile dall'antico, se non che i risultati stilistici sono al contrario un misero esponente del decadimento artistico delle moderne arti industriali.

* * *

Le reliquie dell'antico magistero, esumate da mani inconscie, sono affatto prive di alcun elemento storico che l'esame delle circostanze dei ritrovamenti avrebbe potuto fornire, tuttavia la copiosa varietà di motivi del materiale ha supplito a tale assenza, onde mediante l'analisi stilistica ed iconografica sono andato formulando alcune conclusioni in attesa che ulteriori indagini possano confermare o modificare.

Procedendo in ordine nella disamina delle raffigurazioni notevoli, s'incontreranno:

I. Effigie, aperta la bocca ridente, del dio Bes dalla barba ravviata e bipartita alla guisa fenicia (fig. 3).

II. Testa barbata di Sileno incoronata di racemi (fig. 4).

III. Volto di baccante il cui aspetto rigido sa di castigatezza jeratica.

IV. Ibis; Sparviero.

V. Protome d'jena (fig. 5).

VI. Aquila con le ali dispiegate e la folgore sotto gli artigli.

VII. Fregio di festoni floreali legati da *vittae*.

VIII. Capitello jonico.

IX. Frammenti di motivo ornamentale a fiori di loto e foglie di papiro.

X. Rosone geometrico (fig. 6).

XI. Bordure a ornamentazioni del tipo vasco-

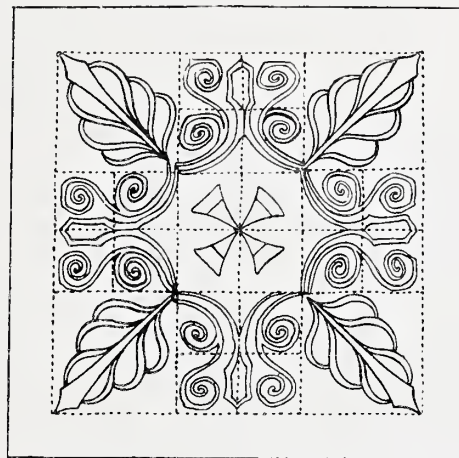


Fig. 2

lare attico; alcune con varietà di *kymation*.

XII. Serie di simboli egiziani.

Avvi inoltre, unico esemplare - o certamente rarissimo - un vago di smalto portante su campo violaceo in caratteri gialli la scritta: NEIKA | HEICIC¹ (= *Nin Isis*, equivalente alla forma latina *Isis victrix*).

Altra epigrafe non meno importante (fig. 7), espressa in caratteri geroglifici sopra una tesserula di smalto turchiniccio reca la *crux ansata* (simbolo di vita) e gli scettri a testa di *cucupha* (simbolo di purezza) significanti nel complesso « *anch uas* » cioè *vita pura* (motto augurale comune nelle varie epoche dell'antichità egizia).

Sono di per sè, tanto la prima, acclamante alla *myrionima* dea, come l'augurale, più per valore paleografico che per intrinseco significato, impliciti documenti della lor propria pertinenza greco-egizia, attribuibile altresì a gli esemplari surriferiti, i quali offrono raffigurazioni mitologiche e flora e fauna proprie dell'Egitto.

A confermare infatti la derivazione egiziana sono

¹ Per esigenza tecnica l'iscrizione da un lato del vago è invertita.

nel Museo di Cairo (Gall. O, Sala Nord, Vetr. A) fra le altre antichità del periodo greco-romano alcuni smalti policromi simili, parecchi, a quelli di romana escavazione.¹ E molti io stesso ne raccolsi nel Delta, e di non poca importanza: una fusella recante cinque teste di bimbo all'ingiro; un paio di ali distese, già fiancheggianti l'emblematico sole; un amuleto a forma d'occhio - *ouza* -; vari frammenti floreali e in fine alcune verghe lunghe circa 6 cm., riproducenti alla estremità leggiadri ornati, quali uscirono dall'officina vetraria prima di essere sezionate in lamine.²

Questi ultimi esemplari, non essendo mai stati rinvenuti in Roma sotto questa fase transitoria di loro fabbricazione, additano come nell'Egitto venisse la speciosa merce fabbricata ed importata, quale esotica rarità, nel centro dell'Impero, ove, se l'*ars vitri* fioriva, non era giunta a tal grado di perfezione da ragguagliare le rivali manifatture del litorale egizio e siriano, celeberrime fin dalla più remota antichità nella policromia del vetro.

E pertanto deesi ricercare nel grande centro di eclettismo d'ogni manifestazione opulenta dell'arte, nel *maximum totius orbis Emporium*, Alessandria, il luogo principale di produzione ed esportazione degli smalti costituenti la collezione in argomento.

* * *

Quando esordisse la peculiare industria nel suo centro di origine non è con certezza confermato da alcun documento; tuttavia per lo stile ibrido dei suoi prodotti - che quando anche, com'è raro, essi siano di stile egiziano sentono il riflesso della squisita grazia ellenica - si può considerarla non anteriore alla dominazione lagidica, sotto la quale è notevole l'essenziale trasformazione dell'arte del vetro che libera dai vincoli jeratici della tradizione e sottoposta all'influsso della Grecia, si avviò verso l'apice della perfezione nello stile e nella tecnica, raggiunto quando con la conquista romana dell'Egitto l'industrie lussuose ricevettero nuovo impulso dalla crescente potenza di Roma che avida del fasto mostrò sempre gran predilezione per l'arte alessandrina.

Ma ciò sia detto come semplice ipotesi.

Un dato positivo di grande importanza specie per quanto riguarda l'uso dei suddetti smalti mi ha fornito invece una reliquia della romana magnificenza non guari esumata nel tentativo di scavo subacqueo della nave cosiddetta di Tiberio nel lago di Nemi, condotto da certo Eliseo Borghi.

Trattasi di un *opus sectile*, a disegno geometrico, di lamine di porfido e di serpentino intramezzate da

striscie di tricolore pasta vitrea, le quali esaminate nella sezione trasversale risultano essere conteste con procedimento rudimentale, ma analogo, al surriferito, usato per gli smalti di tipo più complesso¹.

Abbiamo quindi assodato, essendo stata la nave nemorense riconosciuta coeva all'imperatore Caligola per una *fistula* equorea recante il suo nome, in essa rinvenuta,² che nei primordi dell'Impero erano già in uso a Roma gli smalti alessandrini.

Un altro elemento storico di non minore importanza mi è stato fornito dallo studio di un raro esemplare di tarsia marmorea e vitrea, esistente nel palazzo Albani — ora Del Drago. È desso un riquadro di ornamentazione parietale, rappresentante, nella parte superiore, il ratto di Ila, nella inferiore, la riproduzione di uno di quei tappeti, ch'eran gloria di Alessandria e che fin dall'età repubblicana eran stimati preziosi in Roma, quale si vedrebbe, appeso per due lembi e ricascante con artato panneggiamento onde mostrare il bordo — *perichlysis* —, ornato con minute figurine, imitanti una processione di mito isiaco od altro egizio.³

La raffigurazione di greca mitologia, espressa nello spazio lunato formato dalla insenatura del pensile tappeto, è tutta commessa di marmi colorati disposti secondo il colore naturale delle cose. La parte centrale del panneggiamento che figura di stoffa verde è di serpentino; mentre la sua bordura, dalla decorazione autropoide, constatata essere invece, un commesso di smalti alessandrini le cui linee perimetrali circoscrivevano, come i listelli plumbei nelle invetrate antiche, i campi monocromatici o le zone dalla ornamentazione uniforme, secondo il disegno del cartone originale.

L'insigne lavoro, siccome è noto da una dotta dissertazione del De Rossi,⁴ faceva in origine parte della decorazione murale della basilica profana di Giunio Basso, console ordinario nel 317 d. C., eretta sull'Esquilino in commemorazione del trionfo di Costantino sopra Massenzio.

Ma all'epoca della basilica, cioè al IV secolo, non è da attribuirsi il superstite ratto di Ila che l'adorava. Lo stile classico delle figure e la mancanza di relazione diretta dal soggetto mitologico con lo scopo e l'indole storica della basilica esquilina la fanno credere tolto da altro edificio più antico, pertinente forse

¹ Sono illustrate da MALFATTI, *Le navi romane del lago di Nemi*, pag. 93 e seg. Roma, 1905.

² Cfr. F. BARNABÉ, *Scoperte di antichità nel lago di Nemi in Notizie degli Scavi* del mese di ottobre 1895.

³ Se ne veggia la riproduzione cromo-litografica in A. NESBITT, *On wall decorations in sectile work as used by the Romans with special reference to the decorations of the Palace of the Bassi at Rome*. (Communicated to the Society of Antiquaries by A. N., Esq., F. S. A.), London, 1879.

⁴ *La basilica profana di Giunio Basso sull'Esquilino*, nel *Bull. Arch. Crist.*, Serie 2^a, anno II.

¹ Notevoli: uno di stile veristico riproducente una scimmia che coglie frutta; un bove Apis; un ritratto muliebre che per lo stile ricorda le tempere del Fayum.

² Detti frammenti non sono, al contrario dei romani, affatto alterati dal tempo in grazia alla siccità del terreno egiziano.



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 4



Fig. 7

all'età adrianea; ipotesi già esposta dal Minutoli¹ e dalla stesso De Rossi corroborata. Del resto le ragioni stilistiche ed iconografiche si accordano perfettamente con quelle riguardanti la tecnica: se si consideri attentamente il fregio di tarsia vitrea, che a noi più interessa, si vedrà facilmente com'esso sia composto di elementi ingenuamente adattati ad esprimere ciò per cui non erano stati destinati. Per es., una lamina di smalto rettangolare che figura quale sgabello, su cui siede una figurina, reca un segmento di fregio a foglie di alloro il quale in origine, sviluppato in tutta

mostrano a qual punto di perfezione fosse giunta la tarsia vitrea nei tempi imperiali.

L'uso di questa singolare applicazione degli smalti alessandrini con ogni probabilità si deve ad Alessandria stessa, e la sua diffusione in Roma all'epoca di Adriano, parmi probabile inquantochè sotto il suo regno l'arte d'oltremare, com'è noto, era quella che meglio appagava i gusti sfarzosi dei patrizi.

A fig. 8 è rappresentato un frammento di opera settile, agevolmente ricomposto per l'indole geometrica degli elementi, che nel complesso fanno arguire



Fig. 8

la sua lunghezza, doveva servire quale riquadratura ornamentale; e così pure ogni altro elemento settile ha tracce di goffo adattamento.

Tuttavia è da reputarsi di precipua importanza il suddetto commesso vitreo, benchè tardiva ripresa di una gloriosa industria di tempi più remoti, essendo l'unico integro saggio di tal genere di rivestimento parietale che abbia resistito alle ingiurie dei secoli senza scomporsi nel disegno complessivo.

Nella collezione in argomento esistono singoli elementi spettanti all'*opus sectile* vitreo i quali per la precisione del taglio dei contorni sinuosi e per la logica ornamentazione che recano alla superficie di-

come fosse l'intero commesso da cui provengono, evidentemente foggiate a transenna clathrata.¹

* * *

Ad altri usi oltre il surriferito, dovevano servire

¹ Due identici pezzi furono regalati da A. Nesbitt, l'uno, al Museo di South Kensington di Londra, l'altro, al Civico Museo di Murano; entrambi figurano nei singoli cataloghi dei due musei, il primo redatto dal donatore (*A descriptive catalogue of the glass vessels in the S. K. museum*, London, 1878), il secondo da Urbani di Gheltorf (*Cat. del Mus. Civ. di Mur.*, Venezia, 1888), come provenienti dal rivestimento parietale di una villa, sita alcune miglia da Roma, dimora di Lucio Vero. Ma poco attendibile mi pare la notizia del Nesbitt facilmente comunicata al Gheltorf, poichè in una scritta allegata all'esemplare muranense si attesta invece la provenienza esquilina. Nel tal caso è ovvio che in detta località — non affatto eccentrica — non esistesse una villa di Vero; ma bensì la bassiana basilica d'onde non potrebbe che provenire la murale decorazione.

¹ *Ueber die Anfertigung und die Nutzanwendung der farbiger Gläser bei dem Allen*, 1836.

gli smalti alessandrini: quelli che per la loro propria finissima decorazione si sarebbero sperduti, se considerati in un vasto insieme di lavoro di commessura, con ogni probabilità erano destinati ad arricchire eburnee teche e mobili preziosi, che d'ogni più smagliante rivestimento erano vaghi, e i più minuti esemplari dai tenui ornati, esprimenti uccelli, simboli, rosoncini, etc., a guisa di gemme venivano incastonati in auree fibule, anelli e monili.¹

* * *

Ulteriori ricerche permetteranno forse d'intessere per intero la storia della dimenticata industria, degna di considerazione, se non per altro, per la luce che riflette sull'origine degli smalti cosiddetti barbarici i quali a parer mio, ne sono un derivato. Di ciò è facile convincersi considerando come in quest'ultimi gli ornati sono incorporati nella pasta vitrea che fa loro di fondo, mentre la parte metallica anziché separare con tanti castoncini i campi monocromatici, non ha altro ufficio che di dare robustezza alla superficie smaltacea esilissima.

Dunque gli smalti tanto in auge presso i barbari, che da questi trassero nome, altro non sono che un tardivo prodotto — forse estremo — delle fabbriche alessandrine e non il frutto d'indiana importazione zingaresca, come il De Linas suppose.²

GIORGIO SANGIORGI

Donatello e le porte della Cattedrale di Lione.

— In uno studio recentemente apparso nella *Revue de l'Art ancien et moderne*, C. de Mandach ha per primo rilevato rapporti di stupefacente affinità fra le celebri porte donatelliane della sacrestia di San Lorenzo in Firenze, e i rilievi che ornano ne' piedritti i portali della cattedrale di Lione, e raffigurano analogamente coppie di personaggi biblici o ecclesiastici uniti in colloquio, entro cornici quadrilobate. I raffronti che il De Mandach stabilisce, ponendo a riscontro le riproduzioni dei singoli comparti delle porte di Lione e di Firenze, ci colpiscono tanto per la quasi completa identità fondamentale dei motivi figurativi, da farci a tutta prima persuasi con lo storico francese che Donatello abbia avuto sott'occhio, nel modellare i suoi apostoli e i suoi dottori disputanti, una riproduzione delle sculture trecentesche di Lione. E un documento degli archivi dei duchi di Savoia, che il De Mandach ricorda, viene a convalidare tale ipotesi, informandoci che a metà del Quattrocento esse sculture erano note in Italia: è un pagamento fatto al pittore veneziano Gregorio Bono per ordine di Amedeo VIII di Savoia, che

gli aveva dato incarico, nel 1416, di recarsi a Lione per copiarvi i portali della Cattedrale.

Dinanzi alla prova quasi stringente dei fatti saremmo adunque indotti ad accettare senz'altro la conclusione del De Mandach, il quale, pur riconoscendo la trasfigurazione che i modelli francesi hanno subito, sotto l'ispirata mano di Donatello, sorprende questo *in debito* flagrante verso l'arte francese, e chiude il suo studio rievocando soddisfatto la memoria del Courajod, che non poteva vedere un'opera di Donatello « senza pensare alla Francia ».

Senonchè il De Mandach non ha così completamente studiata e illuminata la questione, da non lasciar addito ad osservazioni, le quali rappresentano altrettanti motivi di riserva nel giudizio definitivo, e, se non mutano, nel caso nostro, sostanzialmente la tesi sostenuta dallo scrittore francese, possono tuttavia attenuarne la recisione e la gravità.

Anzitutto il De Mandach ha taciuto dei rilievi che verso il 1437 Luca della Robbia scolpiva per il campanile di Firenze, raffigurandovi similmente, com'è noto, figure affrontate e discutenti. Le porte di San Lorenzo che Donatello modellò prima del suo viaggio a Padova sono, secondo la cronologia donatelliana oggi accettata, posteriori alle sculture del Della Robbia: sarebbe questi, in ogni caso, il vero immediato debitore dell'arte francese, e l'opera sua rappresenterebbe forse il tramite della successiva imitazione donatelliana.

Ma resta pure a provare che la copia delle sculture lionesi dipinta da Gregorio Bono si diffondesse dalla lontana corte di Savoia perfino in Toscana e nelle botteghe degli artefici fiorentini. L'A. suppone che Donatello abbia potuto vederne una riproduzione quand'era a Padova: ma già allora aveva egli compiuti i lavori della sacrestia di San Lorenzo! E il valore intrinseco di quelle sculture gotiche, mediocri e monotone nelle figurazioni e grossamente tagliate, non è certo tale da giustificare da solo la loro diffusione in Firenze, in pieno fervore di Rinascimento. Strano appare che mentr'esse vi avrebbero destata tanta ammirazione da indurre due artisti della tempra e dell'originalità di Donatello e di Luca della Robbia a trarne profitto, nessun accenno e nessun ricordo di tanto entusiasmo ci sia giunto dagli scrittori, e particolarmente dal Ghiberti, il quale pure indugia con tanta compiacenza a tesser le lodi e la vita dello scultore straniero di cui egli aveva ne' calchi ammirate le opere. Se possiamo ragionevolmente identificare, come bene hanno provato il Courajod e il Venturi, quel misterioso artista con Claux Sluter, potremmo anche supporre che i calchi veduti dal Ghiberti fossero quelli delle figure dei « Pleurants » delle tombe dei duchi di Borgogna, eseguite dallo Sluter e dai suoi scolari nei primi anni del Quattrocento, figure che tosto divennero celebri e si diffusero in riproduzioni per tutta la Francia e nelle Fiandre, suscitando infi-

¹ Un aureo anello con incastonatovi uno smalto rappresentante un uccello è ricordato nella nota 115, T. I. dell'Ed. Prat. delle Opere del WINCKELMANN.

² DE LINAS, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Paris, 1877-87.

nite imitazioni. I monumenti allo stato attuale (cioè quali ci si presentano dopo un'arbitraria ricomposizione del secolo scorso, che ha considerato le statuette dei Dolenti quali semplici figure decorative e non come parti di un'organica scena raffigurante i funerali dei duchi defunti) a fatica ci fanno intravedere quale fosse l'aggruppamento originario di quelle fortissime sculture; ma ci soccorrono in parte i disegni che il pittore Gilquin ne ha tratti nel secolo XVIII, a giudicare dai quali l'aggruppamento di esse doveva esser tale da accostarsi, ben più risolutamente e degnamente, nello spirito della composizione (specie nei riquadri ove sono i prelati e gli accoliti) ai rilievi donatelliani, che non vi si accostino le rozze storie del portale di Lione.¹

A proposito delle quali, ad ogni modo, è ancora da notare ch'esse non offrivano agli artisti italiani nulla di nuovo e di originale: non eran esse che una replica tarda di un motivo che da secoli si andava tramandando nell'arte francese, e rispondeva ad una delle fondamentali tendenze della rinata arte occidentale: la tendenza a spezzare il rigido allineamento bizantino delle sacre figure, a infonder in esse la vita individuale, a muoverle, sia pur timidamente, a varietà di azione. Esempi di santi e di personaggi biblici appaiati così come nei medaglioni della porta di Lione ci sono offerti in gran copia dalle sculture delle cattedrali romaniche e gotiche di Francia, e quasi tutti vincono in finezza e nobiltà di fattura le tarde repliche di Lione.²

Quest'ultime tuttavia non possiamo negare che presentino affinità specifiche e palesi con le porte della sacrestia di San Lorenzo, quali nessun'altra scultura francese ispirata dalla medesima secolare tradizione iconografica potrebbe offrirci.

Ammessi questi inconfutabili dati, riconosciamo d'altra parte che il debito contratto da Donatello verso l'arte francese si riduce a ben povera cosa. Tutto ciò che agli occhi nostri fa splendore di vita magnifica e immortale le porte di San Lorenzo è proprio ciò che manca ai presunti modelli francesi: la indipendenza e la spontaneità degli aggruppamenti, asimetrici fino all'ineleganza, la novità e la varietà audace degli atteggiamenti e dei gesti, la rapidità del segno. Tanto è vivo in quelle figure veementi di apostoli e di dottori il fremito interiore delle forme, tanto fresco e possente il soffio di poesia, che le investe, da oscurare agli occhi nostri l'arcaico schema figurativo d'oltralpe. Esse continuano quindi ad apparirci, quali sino ad oggi ci apparvero, l'opera di un creatore.

GIULIO ZAPPA.

¹ V. KLEINCLAUSZ, *Claux Shuter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905.

² Cfr. PAUL VITRY e GASTON BRIÈRE, *Documents de sculpture française de Moyen-Age*, Paris, O. A. Longuet.

Notevole particolarmente è la schiera degli Apostoli nel timpano del portale della crociera meridionale del duomo d'Amiens, da taluni de' quali le figurazioni del portale di Lione mostrano chiaramente di derivare.

Ritratto del Lorenziano di mano di Sandro Botticelli. — A Parigi, nella collezione del barone Michele Lazzaroni, è un ritratto che per la scritta antica L. LORENTIANO, apposta sotto il lato superiore del quadro, ci fa conoscere l'effigie dell'umanista Lorenzo Lorenzi detto Lorenziano, figlio d'un notaio fiorentino, ser Piero Lorenzi. Il chiaro studioso Léon Dorez, in una comunicazione che farà tra breve all'*Institut*, darà notizia del letterato, quasi ignoto oggi. Sappiamo da lui che fu introdotto nella casa de' Medici probabilmente da Marsilio Ficino e da Piero Ricci (*Crinibus*), che nel 1492 il cardinale Giovanni de' Medici lo raccomandò al fratello Piero, cui indirizzò nel 1494 le due prefazioni della traduzione delle *Sentenze* d'Ippocrate. La traduzione del *De Elocutione* d'Aristotile è preceduta da una lettera di Pietro Ricci (giugno 1498) e da un'altra del Lorenziano medesimo, datata da Firenze, agli studenti della Università padovana. A un'altra traduzione mise mano Lorenzo Lorenzi, quella del *De differentiis februm* di Galieno; e per servire alla prefazione di essa, Cesare Optato, celebre medico napoletano, il 1° gennaio 1500, gli scrisse da Venezia una lettera. Tutto fa credere che l'umanista abbia seguito Pico della Mirandola e il Botticelli, divenuti partigiani del Savonarola: «gli conosceva benissimo il grande filosofo mirandolano, poichè il Ricci ricorda due colloqui tra Pico e il Lorenziano, e si sa del resto che Giovanni l'ico si compiacenza di conversare con gli amici tanto nella sua propria biblioteca, quanto in quella di San Marco, alla presenza del Savonarola; e si sa pure come tutti gli amici di Pico della Mirandola fossero devoti al monaco riformatore.

Angelo Fabroni ci dice che il Lorenziano era *in flore juventae* nel 1479, allorchè giunse a Pisa, ove tenne una cattedra di fisica e una di medicina dal 1483 al 1501. Ebbe o volle la fortuna avversa. Versò in miseria, e cadde in bizzarrie e stranezze. Contrariò parecchi, e ne fu contrariato. Infine, non potendo pagare alla scadenza un debito, per l'acquisto fatto a cuor leggiero di una casa, si gettò in un pozzo nel giugno del 1502, e fu sepolto a Firenze il dieci di quel mese. Tutti gli storici ripetono il racconto sulla morte del suicida, quale fece il Ricci due anni dopo la sua morte. Ebbe una grande rinomanza per aver molto contribuito a rimettere in onore lo studio diretto dei testi greci di medicina e a togliere importanza ai canoni della medicina medioevale.

Da queste note sul lettore dell'Università di Pisa inviateci dal Dorez non è difficile determinare approssimativamente il tempo in cui fu eseguito il ritratto. È ancora nell'aspetto vigoroso d'uomo che ha varcato di qualche anno la quarantina. Quindi se egli era *in flore juventae* nel 1479, il ritratto dovette essere eseguito nel 1495 all'incirca. Per la forma sommaria appartiene difatti a quel tempo in cui il Bot-



Sandro Botticelli: Ritratto del Lorenziano. Parigi, Raccolta del barone Michele Lazzaroni

ticelli, che ne è ad evidenza l'autore, si conformava alle idee religiose del Savonarola. Forse il pittore incontrò il medico illustre tra i partigiani del frate, forse nella casa de' Medici. Il ritratto è modellato fortemente, con quel modo proprio dell'artista di segnare a tratteggio le ombre, e condotto con una grande facilità. Qualche carattere fisionomico abituale al Botticelli si accentua anche in quest'effigie, che pur dovette esser

Trittico di Maso di Banco nella quadreria Sterbini in Roma. — Aggiungo qui al catalogo della parte più notevole della quadreria Sterbini da me pubblicato, la indicazione di un trittico trecentesco degno di essere conosciuto dagli studiosi.

Nel mezzo è la Vergine col Bambino, che par seduta nella spazio, non scorgendosi la cattedra d'onore e il trono augusto o lo scanno di nuvole, ove s'as-



Maso di Banco: Trittico. Roma, Quadreria Sterbini

tratta dal vero: tale il naso largo e tondo alla base, il labbro inferiore sottile, il mento tondo. Ma, in ogni modo, qui ci appare il lungo e grosso faccione dell'umanista, dall'alta fronte, dai piccoli occhi furbeschi sotto le folte sopracciglia. Il Lorenziano si presenta in maestà, col suo tocco di velluto e con la sciarpa di velluto che gli cade sul petto come una collana. Purtroppo il fondo è ridipinto, onde la testa pare alquanto ritagliata su di esso; e tuttavia il grandioso ritratto può annoverarsi tra i più importanti che Sandro Botticelli ci ha lasciato de' suoi contemporanei.

ADOLFO VENTURI.

side la Regina de' cieli. Da Lei si partono tutt'intorno raggi di luce sul fondo d'oro, come da centro di calore e di vita; di qua e di là dalla mandorla luminosa, si dispongono tre angeli a scala, il primo con lunghe stole segnate a stella e a croci auree, reggente un vaso con steli di gigli, il secondo con la testina estasiata sul nimbo del primo, il terzo che mostra appena l'alta cervice, essendo nascosto dal nimbo del secondo, benchè in un piano più elevato di quello in cui stanno il primo angelo geneflusso e il secondo in piedi. Della differenza de' piani e della distanza non è traccia però nella parte mediana del trittico, nè in quelle laterali,

dove, sopra i nimbi delle figure de' primi piani, s'innalzano ne' secondi dal collo in su le teste de' Santi, uguali in proporzione alle altre davanti, e sopra queste le cervici de' Santi più lontani. V'è insomma un tentativo rudimentale di prospettiva, ma non ottenuto da differenze di proporzioni, e non da profondità, indicato soltanto dai segmenti delle teste tagliate dai nimbi anteriori.

Le carni delle figure hanno un colore brunastro, con luci bianche sulle sopracciglia, lungo la canna del naso, sugli zigomi, sui menti rotondi, nel mezzo del labbro superiore; luci vivide nella sclerotica, che dan risalto alle iridi nere degli occhi; luci smorzate, basse, cadenti a punte o a tondetti alla base delle dita. I capelli a masse sono segnati da una scura linea intorno ai volti, rialzati perciò dalle fronti e dalle guance, come parrucche; ma il pittore lumeggia sottilmente quelle masse, generalmente bionde, con sottilissimi fili di luce. Le vestimenta della Vergine hanno larghe orlature, vere lamine d'oro, quali si vedono nelle mitre gemmate e nelle corone, anche nel collo della tunica di Santo Stefano. Tutte le vesti, almeno quelle più intatte e di colore meno oscurato, formano pieghe finemente indicate da linee di luce e di ombra. Cadono a terra appuntiti i lembi delle vesti; e si arrotolano sul pavimento le stole. Nel davanti, i colori sono in generale rossi, violetti, giallognoli; nell'indietro, d'un azzurro intenso. Ricchissimo l'effetto delle stole con rosette e croci; delle vesti damascate delle Sante; delle corone, delle mitre, delle tiare contro i nimbi aurei adorni di tondetti e da fila di perline.

Nello sportello a sinistra, stanno San Pietro, una Santa con la lampada accesa, quale tengono le donne savie del Vangelo, e i Santi Giovanni Battista, Francesco, Gregorio Magno; nello sportello a destra, San Paolo, Santo Stefano, distinto dai sassi che gli piagan la testa, Santa Caterina d'Alessandria, un santo Vescovo e altri due Santi che imperfettamente si distinguono, uno con l'aspetto simile al Redentore. L'espressione di gravità e di estasi è bene espressa nei Santi, più nobili e belli della Vergine e del Bambino, ne' quali il pittore ha ripetuto convenzionalmente un tipo giottesco.

Molto per questi particolari e molto più per i tipi il trittico fa pensare a Maso di Banco, al pittore ricordato dal Ghiberti come autore degli affreschi della cappella di San Silvestro in Santa Croce. Scrisse di lui il Ghiberti: « Maso fu discepolo di Giotto. Poche cose si trovano di lui non siano molto perfette... Fu uomo di grandissimo ingegno. Ebbe moltissimi discepoli: furono tutti peritissimi maestri ». E Cristoforo Landino nella sua *Apologia*, ispirandosi a Filippo Villani, scrisse: « della disciplina di Giotto come dal caval tro'ano usciron mirabili pittori. Tra quali molto è lodata la venustà di Maso ». Il trittico appartiene

con tutta probabilità a quest'artista, le cui opere andarono sotto il nome di Giotto, che unisce in sé diverse personalità artistiche. Questo trittico contribuirà, speriamo, a distinguerle meglio che non siasi fatto sin qui.

ADOLFO VENTURI.

Un quadro di Giovanni di Francia. — Lo Schulz ne' suoi *Denkmäler der Unter-Italien* (III, pag. 174 e seg.) cita un quadro di Giovanni di Francia esi-



Giovanni di Francia: Madonna
Roma, presso il signor Pio Fabri

stante nella cattedrale di Trani con la data del 1432. È probabile che il pittore stesso, poverissimo di forme, abbia dipinto una Madonna col Bambino, frammento di un trittico o di un polittico, vendutosi qualche

giorno fa a Roma, acquistato dal signor Pio Fabri, e recante questa iscrizione:

M · CCCĊ · XXVIII · DIE XX SETEMBRIS ·
HOC OPVS · FACTVM FVIT DE BONIS SER AN-
TONII DE MELÇIO CVIVS ANIMA REQVIE-
SCANT (*sic!*) IN PACE · JOHANNES DE FRAN-
CIA PINXIT.

A. V.

Pitture di Allegretto Nuzi. — All'elenco delle pitture conosciute dal maestro fabrianese, crediamo opportuno di aggiungere: 1º, una Madonna col Bambino nella Pinacoteca Fornari a Fabriano, frammento

di un polittico non indicato come opera di Allegretto, neppure nel recente elenco, divulgato dal proprietario per ogni dove. La Madonna e il Bambino corrispondono grandemente, per tipo e per forma, al mezzo del polittico nel municipio di Apiro; 2º, un affresco nella chiesa di San Domenico di Fabriano, rappresentante Sant'Orsola, con le vergini compagne, col papa ed altri personaggi entro una nave. Il ciclo delle rappresentazioni di Sant'Orsola, guasto oltremodo, appartiene certamente al maestro fabrianese, ed è inutile quasi di indicare i riscontri con tutte le opere note del maestro, tanto essi sono evidentissimi in ogni particolare.

A. V.

CORRIERI

NOTIZIE DI LOMBARDIA.

MILANO. — **La chiesa di San Giovanni alle case rotte**, edificata tra il 1645 ed il 1654 dall'architetto Francesco Maria Richino, è stata distrutta in queste ultime settimane e sulla sua area si prolungherà il grande palazzo ora in costruzione della nuova sede della Banca Commerciale. Ora si verifica una circo-

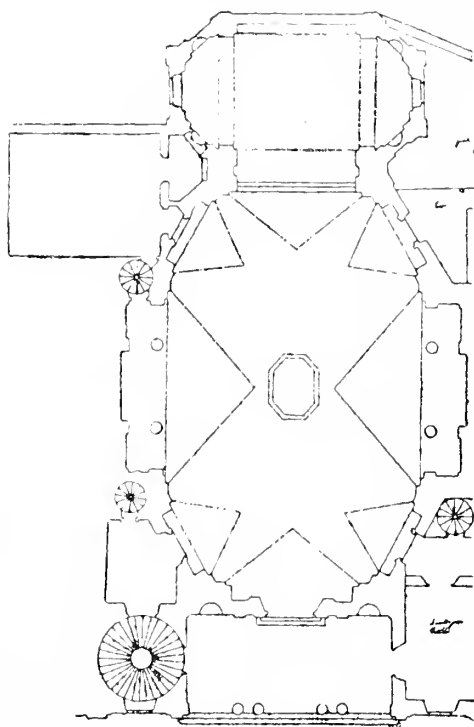


Fig. 1 — Pianta di San Giovanni Decollato
Fac simile del disegno originale

stanza singolare: per far approvare e subire la distruzione di quella chiesa si era asserito che la nuova grande arteria trasversale tra piazza della Scala ed il corso Vittorio Emanuele doveva, secondo il piano regolatore e quindi ineluttabilmente, passare di lì, sull'area della chiesa; adesso invece si sta modificando tutto e si sa già che la *trasversale* è abbandonata! Per tacitare i numerosi artisti e cultori dell'arte che

altamente si dolgono di questa distruzione, sono stati distaccati alcuni pezzi della interna decorazione ad affresco del settecento e la facciata della chiesa verrà ricomposta altrove, ripiego cotesto molto insufficiente. Comunque, ciò che rincresce di più è la demolizione, la perdita assoluta dell'organismo interno della chiesa, quel bellissimo vaso dalle linee armoniose che con sapiente trovata il Richino aveva saputo cavar fuori in uno spazio relativamente assai ristretto. Questa è una perdita irrimediabile. Ne presento il disegno (fig. 1) tratto dalla pubblicazione degli architetti Brusconi e Gussalli dell'ufficio regionale dei monumenti della Lombardia: « La scuola di San Giovanni decollato alle Case Rotte e la sua sede. — Milano 1906 ».

Le pitture del Luini, nella cappella della villa della Pelucca fra Milano e Monza, come è risaputo, nel secolo scorso, erano state distaccate con quelle delle sale contigue e quasi nella totalità ripartite fra la Pinacoteca di Brera ed il palazzo reale di Milano. In seguito alla donazione di S. M. il Re alla Pinacoteca stessa di tutta la serie del palazzo reale ¹, la direzione di questa Galleria ottenne di visitare la villa della Pelucca oggi di proprietà dei signori fratelli Puricelli Guerra e riconosciuto che vi sono ancora degli avanzi nel locale che una volta era la cappella e poi era finito per esser trasformato in cucina, ufficio quei signori a volerli concedere onde completare in Brera quel ciclo.

I signori Puricelli Guerra hanno però, e del resto ben giustamente, preferito liberare il locale, restituirlo alla sua consistenza originaria e far riapparire quanto ancor rimane della decorazione del Luini. Hanno in oltre stabilito che alla cappella così restituita possano accedere quanti studiosi ed amatori desidereranno completare l'esame della creazione del Luini.

La decorazione ornamentale della volta, di cui già diede riproduzione Luca Beltrami nell'archivio storico dell'arte (1895), era la sola parte rimasta visibile. Il

¹ Già ne diedi notizia a pag. 61 del fasc. I del 1907 di questo periodico.

monogramma J.H.S. colla croce nel centro della medesima non lasciava dubbio che quella era l'antica cappella della villa. Ora lo scrostamento delle pareti ha fatto bensì riapparire avanzi di affreschi, ma non di nuovi affreschi per così dire, cioè sinora sconosciuti, bensì la parte sottostante, se vuoi la traccia, la preparazione di affreschi i cui pezzi principali oggi sono a Brera.

Il Luini, e questa è la conclusione molto importante a cui è dato di addivenire, preparava sulle pareti uno strato di calce misto con polvere di marmo, appianato e levigato come una superficie liscia di marmo o di stucco lucente; e sopra dipingeva a tinte scorrevoli, come ad acquarello, valendosi soprattutto di contorni condotti a mano libera con tratti di pennello. Così si vede sulla parte interna al disopra della

Aggiungerò ancora che si è pur scoperto il posto che occupavano i due angioi inginocchiati con torcia accesa (uno solo dei quali è a Brera, l'altro lo possiede un cultore e scrittore d'arte americano); essi erano ai lati di questa sepoltura di santa Caterina (fig. 2). Sotto ai lati della porta si intravede ancora paesaggio con rupi.

Nelle pareti laterali si intravedono ancora figure di santi e nella parete di fondo (in faccia alla porta), ove era l'altare, altri santi con fondo di paese, ed in alto, al disopra del posto della pala (o dell'affresco che costituiva la pala), il Padre Eterno, che è quello che vedesi a Brera nel frammento proveniente dal dono Reale.

Così quanti vorranno studiare e comprendere gli affreschi del Luini già alla Pelucca ed oggi a Brera,



Fig. 2 — Tracce di affreschi del Luini alla Pelucca

porta d'ingresso di questa cappella, ove era la celebre pittura dei tre angioi che, volando, vengono a deporre la salma di santa Caterina nel sacrofago. Sul frontale di questo appaiono ancora i contorni e persino i pentimenti di atteggiamento degli angioletti ed uno di questi vi è disegnato a tinta brunastra con grande finezza ed eleganza.

La restituzione alla luce di questa preparazione delle pitture ha inoltre il grande vantaggio di far conoscere la distribuzione generale delle singole composizioni e figure, di completare e persino di rettificare. Dico rettificare perchè oramai risulta che il Bareggi le aveva distaccate come poteva, quindi in certi punti imperfettamente e non si era fatto scrupolo di restaurarle e persino di rifarle in parte. Il disegno, la modellazione e le tinte delle vesti dei tre angioi e della santa Caterina nel sottostrato oggi ancora al suo posto nella cappella, presentano delle diversità notevoli, tutte a scapito della pittura trasportata a Brera, cosicchè anche sotto questo aspetto chi vorrà studiare a fondo quell'incantevole creazione, dovrà recarsi alla Pelucca.

dovranno necessariamente portarsi a visitare la villa degli egregi signori Puricelli-Guerra.

Una piccola tavola di Cima da Conegliano nel museo Poldi Pezzoli. — Si tratta di una tavoletta acquistata recentemente a Roma e sulla quale è rappresentata la incoronazione di Arianna. Bacco seduto sul suo carro trionfale incorona Arianna che stando sul carro stesso si prostra dinanzi a lui. Bacco è in costume romano classico, imitato da qualche pittura del Mantegna. Il carro è tirato da due pantere ed accompagnato da una baccante ed un satiro. Dietro viene Sileno portando sulla schiena un alto cesto colmo di grappoli d'uva e di foglie. Nel paesaggio di fondo si vede la spiaggia, il mare e monti lontani. Il colorito è luminoso e vivace.

Nella collezione Tieme a San Remo un'altra tavoletta di Cima da Conegliano e delle stesse dimensioni contiene una sfilata di altre baccanti e satiri. Probabilmente in una terza tavoletta doveva esser rappresentata la prima parte del corteo.

Scoperta di affreschi del Trecento. — Lungo il naviglio interno, in quel tratto che forma la via del Senato, sorge la chiesa di San Pietro Celestino di stile *rococò*. Essa però non è che la ricostruzione iniziata nel 1728 di un'antica chiesa medievale, di cui oggi non rimane più visibile che il vecchio campanile ed un sottostante ambiente quadrato coperto da volta ogivale con grosse cordonature cilindriche. È in questo spazio, il quale è contiguo all'odierna abside e serve di passaggio alla sacrestia, ed anticamente può darsi fosse la testata della navata minore della distrutta chiesa medievale, che nello scorso autunno per la caduta di alcuni pezzi di intonaco riapparvero tracce di pitture murali. Lo scrostamento intrapreso subito ha rivelato avanzi di affreschi del Trecento, di scuola toscana. In uno dei quattro campi della volta vi è l'angelo simbolico dell'Evangelista Matteo, in un altro ci dev'essere l'aquila di san Giovanni poichè già se ne intravedono le zampe. Nella parete dove oggi è aperta una finestra rettangolare era probabilmente rappresentato un grande soggetto sacro, forse la Madonna in trono con ai lati santi e divoti poichè a sinistra vediamo una santa (Caterina d'Alessandria?) e parecchie divote in costume del Trecento. Nella grossezza dell'arco d'ingresso una testa di santa di buon stile toscano del Trecento. Nella parete in faccia a quella già ricordata si intravede in alto il Redentore e qui può darsi vi fosse il Giudizio finale.

Alcune di queste pitture rivelano ritocchi e ridipinture del Seicento.

Comunque, essendo evidente che sotto all'intonaco ci devon essere altri avanzi e la decorazione pittorica delle cordonature essendo interessante, forse sarebbe del caso uno scrostamento generale e ne ho ad ogni buon conto informato la direzione dell'ufficio di conservazione de monumenti.

PROVINCIA DI COMO. — Gli avanzi dell'antica chiesa cluniacense di S. Pietro di Vallate, nel comune di Cosio presso Morbegno nella Valtellina, di recente, sono stati salvati da quasi completa distruzione. Rimangono ancora ritti l'arco trionfale, l'abside e la vecchia, robusta, torre campanaria, non che il lato destro della navata, sino alla imposta del tetto.¹ Di tutto il resto c'è ancora il perimetro a fior di terra. L'anno scorso (1907) il proprietario aveva deciso di trasformare quegli avanzi in una stalla, tanto come dire il distruggerli. L'ingegnere Antonio Giussani, ispettore dei monumenti della provincia di Como, considerato l'imminente pericolo, è ricorso senz'altro all'unico provvedimento che potesse assicurarne la salvezza, ha acquistato quel fondo lui stesso ed a proprie spese dal proprietario, e per un tratto anche dall'esattore, il quale ne aveva messo una parte sotto

sequestro per mancato pagamento de'le imposte. In oltre, in un prato contiguo era accumulato molto materiale proveniente dalla parte rovinata e l'ingegnere Giussani ha pur acquistato il prato. Credo, senza far torto ad alcun ispettore dei monumenti, che il caso sia unico davvero e da non lasciarsi passare sotto silenzio: mi rincresce di non sapere e non essere da tanto da segnalarlo come si merita.

Presento la veduta (fig. 3) di questi avanzi (da una fotografia dello stesso ingegnere Giussani) e ricordo al lettore che ne abbiamo sì può dire la data certa, poichè esiste ancora un documento dal quale risulta che i frati cluniacensi avevano fondato ed eretto quella abazia nell'anno 1078.

Affreschi dell'XI secolo scoperti nella antica chiesa di San Giorgio in Como. — Di questa antichissima chiesa, nel Borgo Vico di Como, non è più visibile all'esterno che la parte superiore dell'abside centrale colla sua serie di archetti; tutto il rimanente è della ricostruzione compiuta nel 1644 quasi al disopra della vecchia chiesa, riducendola a sotterranea, almeno nella sua parte inferiore. L'estate scorsa in occasione di restauri al pavimento del santuario, si venne a scoprire l'esistenza delle sottostanti tre absidi della vecchia chiesa primitiva e ciò che importa ancor più sulle pareti interne delle medesime riapparvero affreschi ed iscrizioni. L'opera di liberazione di queste tre absidi e delle loro pitture è stata diretta e condotta a buon punto dallo stesso ispettore dei monumenti, ingegnere Giussani; dirò brevemente delle pitture.

Nella prima abside minore, a sinistra di chi osserva, e nel lato di sinistra, in mezzo ad ornati che compongono una *greca*, è rappresentato seduto un uomo che suona il doppio flauto, un Tibicine; sotto più in basso un unicorno colla rispettiva leggenda. Qui siamo dinanzi ad una rozza copia tradizionale di rappresentazioni della pittura classica. Nel fondo dell'abside appare una serie di Sante in ricche vesti ed ornamenti. Nel tratto dell'abside, che viene a trovarsi in faccia al Tibicine ed all'unicorno è dipinta una iscrizione, della quale non rimane che parte:

.....
NALDO CVMANO
EPISCOPATVS EIVS XX
.....
ET SCARV. VIRGINV. AFFE.
ALDEGUNDIS. LIBERATE. FAV
STINE. ET PAVLE. LAVRENTIE
VERONICE. CRISTINE.

L'ingegnere Giussani, che ha fatto questa trascrizione, ha pur riscontrato che si tratta del vescovo Rainaldo di Como, il quale era stato ordinato vescovo nel 1061, cosicchè l'iscrizione e le pitture essendo del

¹ La larghezza interna della chiesa era di 7 metri, e la lunghezza di circa 10. Le campate interne erano quattro.

XX anno del suo episcopato ci danno la data delle pitture stesse, cioè il 1081,

Nell'abside centrale, che è suddivisa in tre nicchie (particolare molto interessante e che riappare in scala più vasta nell'interno dell'abside di Santa Maria del Tiglio a Gravedona sullo stesso lago di Como), troviamo, cominciando sempre da sinistra, sulla fronte del pilastro divisorio dell'abside minore un sacerdote inginocchiato, orante, rivolto verso la destra di chi osserva, poi un'altra epigrafe pur dipinta che accenna

nuda ed un piccolo bambino orante in una conca o vasca, probabilmente della prima metà del Quattrocento, e nell'abside minore di destra una, oggi incompleta Madonna in trono col Bambino e due divoti inginocchiati, indubbiamente della prima metà del Quattrocento, essendovi evidenti analogie di scuola pisanellesca.

Gli affreschi dell'antica chiesa di Santa Margherita in Como,¹ da tempo sono stati distaccati



Fig. 3 — Rovine della Chiesa cluniacense di San Pietro di Vallate (Valtellina) anno 1078

a reliquie di santi, indi nelle nicchie le figure dei tre santi vescovi di Como, il primo dei quali è sant'Eutichio; in fine una terza epigrafe dipinta.

In ultimo, nell'abside minore di destra vi è un'altra serie di Santi martiri a riscontro delle Sante martiri dell'abside minore di sinistra.

Lo stile di queste pitture assai danneggiate è di una tradizionale e decadente maniera, la cui origine risale alla pittura formatasi in Roma nel periodo carolingio. La figura più interessante è quella del sacerdote orante, rozzo lavoro in cui si vede un tentativo dal vero.

Al disopra di questi affreschi però, nelle due absidi minori, nei secoli successivi furono dipinte altre rappresentazioni. Nell'abside di sinistra una grande figura

e trasportati nel gran salone del restaurato Broletto: però ritengo il caso di parlarne, avendoli esaminati nuovamente.

In uno di essi abbiamo tre Sante in una barca, guidate da un angelo, e sono le sante Liberata, Faustina e Paola che si trovano ricordate tra quelle della predetta epigrafe del vescovo Rainaldo nella chiesa di San Giorgio. Gli altri affreschi contengono storie probabilmente di santa Margherita. Tutti questi affreschi sono del Trecento, ma non della scuola toscana di cui abbiamo esempi in Lombardia, bensì della scuola di Roma, della stessa scuola che dipinse parte degli

¹ La chiesa di Santa Margherita è stata abbandonata, spogliata e trasformata in opificio. La sua bella porta romanica venne trasportata nel cortile del museo di Como.

affreschi nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi. Così è dato di concludere che anche nel campo della pittura vi furono degli artisti comaschi che si recarono a lavorare nel territorio di Roma, oltre che in quello della Toscana.

Milano, 3 febbraio 1908.

Dott. GIULIO CAROTTI.

NOTIZIE DELLA SICILIA.

GIRGENTI. — Tra i restauri iniziati in questi ultimi mesi dall'ufficio regionale di Sicilia, sono parti-



Girgenti, Santa Maria dei Greci
Porta del fronte Ovest

colarmente notevoli quelli, che con ogni cura si eseguono, nella chiesa di Santa Maria dei Greci a Girgenti.

La chiesa, costruita alla fine del xv secolo, sorge verso la parte alta della moderna città, sugli avanzi di un antico tempio, forse dedicato a Giove Polieo.¹ I muri delle due navi secondarie poggiano sulla gradinata classica, e comprendono nei loro nuclei i resti dei primi rulli delle colonne del peristilio. La porta d'ingresso, nel fronte ovest, conserva ancora quasi integra la severa eleganza delle sagome quattrocentesche, intersecate da un rilievo a fogliami, che si rac-

corda colle figure delle mensole laterali, e interrotte sulla chiave dell'arco interno da uno stemma a mandorla, cui sovrasta un cherubino con ali distese e simmetriche.

Le opere in corso riguardano non solo il consolidamento del presbiterio, che trovavasi in pessime condizioni di stabilità, ma anche la sistemazione dell'antico soffitto ad incavallature con le falde decorate da cassettoni, dipinti a figure e fregi. Inoltre, abbattuti i muri e rimosse le superfetazioni del secolo xvii, si è anche provveduto al ripristino della forma genuina della chiesa, colle sue tre absidi, due delle quali tagliate e l'altra distrutta in tempi non lontani.

I restauri del presbiterio hanno infine condotto all'importantissima scoperta di un grande affresco del xv secolo in un rincasso del muro sud, liberato dalle parti moderne. Esso è a forma di T, ed appare originariamente diviso in sette scomparti: di questi però ne esistono soltanto cinque, mancando i due di sinistra, dei quali pur troppo non rimane traccia alcuna sotto l'intonaco, che sembrava dovesse nasconderli. Nel rettangolo centrale è ancor visibile la figura quasi al vero della Vergine, assai danneggiata nel volto, che sostiene sulle ginocchia il Bambino Gesù in atto di ricercare il seno materno. Due angeli sollevano sul suo capo una corona, ed altri, dai visi infantili e dai capelli lunghi e lisci, le si stringono attorno numerosi, fissando il gruppo divino con infinita tenerezza.

Gli scomparti superiori racchiudono, come sembra, due episodi della vita della Vergine: la *Presentazione al tempio* e la *Nascita*?, che, guasta ed offuscata, non può con sicurezza identificarsi; in entrambi si profilano sul cielo limpido collinette azzurre, alberi dalle folte chiome e piccoli cipressi rigidi e bruni.

Fanno parte infine degli avanzi recuperati due figure virili: la prima dalla lunga e candida barba, col capo ricoperto da un berretto, l'altra in costume di gentiluomo, e un fregio a fogliami, che si svolge lungo l'incassatura, dando luogo a destra ad un tondo colla testa di un giovine, dal sorriso ambiguo, mirabile di espressione.

La linea complessiva, i caratteri delle figure e la tonalità del prezioso affresco dimostrano, a un primo esame, intime analogie con le pitture murali di Risalaimi, con quelle, quasi del tutto svanite, dell'oratorio del Carmine a Palermo, in cui, malgrado l'opinione contraria del Di Marzo¹, è così palese lo stile di Tomaso De Vigilia, e col *Sant'Angelo Carmelitano* pure dello stesso artista, ambientato in un paesaggio verde e luminoso, non dissimile da quelli dipinti sulla parete della chiesa di Girgenti.

Metto avanti per ora una semplice ipotesi, sulla

¹ SERRADIFALCO, *Antichità della Sicilia*, Vol. III, pagina 86, tavola XLIII e XLIV. La pianta della chiesa, disegnata sui rilievi dell'architetto Francesco Valenti, trovasi riprodotta a pag. 195 della guida di E. Mancieri e S. Agati: *Il « Ciccone » per la Sicilia*, Palermo, Reber, 1907.

¹ G. DI MARZO, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, Reber, 1899, pag. 68.

quale mi propongo di ritornare, quando, con la ripulitura e l'assetto del dipinto, sarà possibile un'indagine più razionale e diligente.

Nicosia. — Il colossale campanile a forma di torre, qui riprodotto da una fotografia, gentilmente comu-

raneamente vennero aggiunte decorazioni quattrocentesche anche nelle parti più antiche. Il pianterreno, cogli archi murati, costituì nel 500 la cappella gentilizia della nobile famiglia Sangiaini.

Per difetto di fondazioni e per l'abbassamento del suolo stradale la grande mole architettonica aveva molto sofferto nella sua stabilità, e minacciava rovina; ma gli importanti lavori di sottomurazione e di consolidamento, eseguiti a cura dell'ufficio regionale hanno per fortuna scongiurato ogni pericolo.

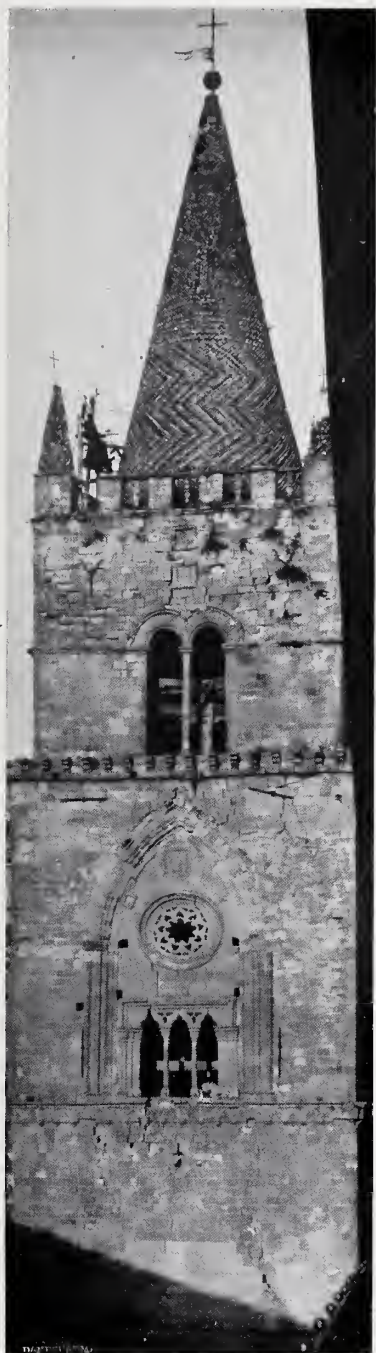
Palermo, Febbraio 1908.

CESARE MATRANGA.

NOTIZIE ROMANE.

L'esposizione internazionale di Belle arti in Roma. — La mancanza di quadri a soggetto nell'arte moderna, o la loro trattazione in modo inadeguato e spesso da artisti di second'ordine, ciò che poi equivale alla loro mancanza, ha prodotto uno sviluppo cosciente di due tendenze ben definite e diverse: il paesaggio e il ritratto. E si sono tanto imposte, che lo stesso quadro di genere perde della sua natura per confondersi con il ritratto o con il paesaggio, a seconda dell'importanza che vien data all'individuo o all'ambiente. E tale distinzione c'indica i due opposti punti d'arrivo che sono permessi a un pittore: la fusione cioè della propria anima con quella della persona osservata, o la concessione dell'anima stessa a un oggetto inanimato.

Fra i ritrattisti dunque che hanno colpito i nostri occhi è certo in prima linea il Mancini il cui ritratto, già noto all'Esposizione di Venezia, in mezzo a una faragGINE di ori luminosissimi e di bianchi stridenti spicca con la forza di chi non è impastato di colori ma di vera vita. Nella sua compostezza tedesca il ritrattato Messinger vive fra gli oggetti che gli sono cari, in un lusso di corte settecentesca, quale egli ha sognato e ha saputo crearsi attorno; vive come la persona autrice del suo paradiso d'arte. Più semplice, più piacevole, più analizzato è il principe Gagarine del Noci. La complessità della sua anima si legge negli occhi osservatori e calmi: la sua figura meschina vive per lo sguardo. La semplicità de' mezzi riesce efficace per non sovrapporre troppo alla persona ritrattata l'anima dell'artista, sì che quella scompaia. E questo è il merito del Noci: ma è certo che una tale tendenza è notevolissima in un giovane di forte ingegno, il Petrucci, che nel suo ritratto di vecchia ha saputo trarre dalle macchie della pelle da tempo sfiorita, dalle anormalità di un volto disgraziato, dal marezzato di una veste ricca e fuor di moda, tutta l'espressione di una vita buona e arrivata. Niuno più di lui vede la forma solo attraverso il colore, ma la vede con una tale precisione e sicurezza che molti disegnatori provetti invidierebbero. Più debole e più



Nicosia, Campanile

nicatami dal prof. Salinas, direttore del Museo di Palermo, sorge quasi nel centro della storica città, di fronte alla facciata principale della chiesa di San Nicolò. Dei tre ordini, in cui è diviso, i primi due risalgono al XIV secolo, l'ultimo fu elevato nel XV, e contempo-

fine di lui il Siviero cura con grande giustezza d'interpretazione coloristica una testina di bimba, esile, forse malaticcia, e pur sempre fornita di vivacità. Fra questi che chiameremo ritratti oggettivi è da ricordare il giovane-vecchio poeta, Domenico Gnoli, colto dalla Modigliani in uno de'suoi momenti di caratteristica sonnolenza vivace.

Già meno oggettivi per una tendenza a raffinatezza aristocratica sono i ritratti della Menshausen e del Cini, tendenza in cui, come è noto, Lino Selvatico trova materia di poema. Nel suo ritratto è un tale contrasto di leziosaggine e di energia, di eleganza studiata e di vita erompente così che la mossa della donna sembra un agguato. Nel suo « ombrellino rosso » egli ci mostra un'elegantissima e leggermente disfatta signora in piena campagna: ma la campagna perde ogni naturalezza per assumere i colori tenui e delicati delle pareti del salottino.

Alcuni ritrattisti hanno veduto il loro soggetto attraverso l'anima di artisti maggiori o meglio hanno trovata una idealizzazione simile a quella di artisti passati: pur rimanendo sempre inferiori ad essi, sono ben degni di nota per la complessità d'impressione che hanno in tal modo ottenuta. Con la semplificazione dei piani e la facilità di un Frans Hals è stato eseguito dal Robbi il ritratto di vecchia Bretone; di un ardimento elegante che ha la pretesa di ricordare un Van Dyck è il ritratto del Tomassi.

Una modellina che legge, la solita modellina che ha deliziato i visitatori delle esposizioni di Milano e di Venezia, ha permesso all'Innocenti di creare un nuovo capolavoretto. È eseguito con una leggerezza sorprendente, con una trascuratezza assoluta della costruzione delle forme; ma è appunto con una simile abilissima improvvisazione che egli è riuscito a dare alla sua donna la leggerezza e l'attrattiva di una farfalla. Con ideali e tecnica opposti, più pesante ma più studiato e definito, il Lionne ha ottenuta una vivace smagliante decorazione con la sua ciociara fra i fiori: le tonalità coloristiche hanno lo splendore di una maiolica.

Anche i paesisti si differenziano fra loro principalmente a seconda che dedicano allo studio del vero la loro individualità o riducano invece la natura a un mezzo d'espressione del loro sentimento: e non mancano coloro che sapendo abbracciare contemporaneamente le due tendenze hanno creato capolavori. Fra i primi vanno classificati i bozzettisti, Quattrococchi, Stefanori, Graziosi. Non a caso nominiamo qui il Quattrococchi perchè quando dal bozzetto passa al quadro, il quadro rimane bozzetto, ingrandito e perciò rovinato, come slonato. A prova di ciò si confronti lo studio n. 230 e l'« In Montagna » derivatone, n. 239. Il pittore non ha aggiunto nulla, e le varie masse di colore che piccole bastavano all'effetto d'insieme, ingrandite pare aspettino l'ultima rifinitura. Ed è pec-

cato perchè il colore è sentito così giustamente, perchè la fattura ha una tanto libera franchezza, che permette di distinguere l'autore come già pienamente padrone dell'arte sua. Già meno bozzetto, già quadro, è l'insieme di riflessi dorati delle Paranze del Cavaleri; come nel Quattrococchi, l'aria nel Cavaleri si fa leggermente polverosa. E bozzetti con l'abilità di veri quadri sono quelli facili del Carlandi.

A un effetto opposto giungono altri paesisti i quali vogliono una costante intensificazione del colore. Nulla vi è nei loro quadri di naturale, se non i rapporti mantenuti perfettamente come nel vero, ma sopra una scala più alta che nel vero: essi giungono così a riprodurre una purezza d'aria inverosimile sì, ma affascinante. Così è nel Burano di Pieretto Bianco, il quale con i riflessi dell'acqua verdastra ha ottenuto degli effetti assai belli, nei pomeriggi romani del D'Achiardi, nella Tempesta e nel Ruscello del Rüdissühli, il quale più studiato e meno spontaneo degli altri ha saputo però ottenere un'armonia più dolce, quasi romantica, quasi giorgionesca.

Ha come sempre ricercato nel vero lo specchio del proprio gusto finissimo Aristide Sartorio; hanno avuto due momenti di tristezza tranquilla il Coromaldi in una « Sera sulla Giudecca », il Pratella in un momento di « Scirocco »: e mentre il primo ha guardato nel lontano di un giorno che muore, riproducendo il distacco mesto delle luci e delle acque, il secondo ha ristretto l'umida caldura tra fabbricati alti e bassi. L'innata vivacità un po' confusa, un po' scomposta, ma sempre piacevole ha infuso il Casciaro ne'suoi quattro pastelli; vivacità ereditata da uno spirito più fine e meno forte, meno padrone de'suoi mezzi, il Cascella, un Casciaro spiritualizzato.

Uno studio profondo del vero, una riproduzione di particolari bene a posto non ha fatto perdere al Sartorelli nella sua « Visione d'autunno » e ancor più nella sua « In Laguna » una sintesi sentimentale, prodotta dall'inevitabile sbigottimento che l'uomo prova davanti a una grande distesa naturale o a un fenomeno celeste, quasi fosse un'apprensione per un avvenire ignoto e non in suo potere. E più completo e più profondo è stato l'effetto ottenuto dall'Holzappel che ha posto in riva al mare una mandra di pecore mentre una tempesta sta per scoppiare. Pare che le luci già sieno impegnate in una lotta foriera di quella fra gli elementi del cielo e della terra. Fra le due distese onnipotenti, cielo e mare, l'uomo, le casette, le pecore sono gingilli lanciati in balia del destino.

Se i quadri cui abbiamo sinora accennato bene seguono le due correnti principali dell'arte moderna, vi sono invece quelli di uno spirito giovanissimo e conquistatore, il Costantini, che vuol ottenere con mezzi affatto personali quadri a soggetto. Ci piace assai l'« Innocente » un quadro di genere, notevolissimo per l'ardimento delle posture; ma non possiamo dire

che la « Poesia del Lazio », il migliore fra i suoi quadri a soggetto sia completamente riuscito, sebbene molto bene v'abbia riprodotta l'ampiezza luminosa del piano romano. Troppo slegata è la scena, insignificanti i sar-

toriani nudi dormienti. Con ricerca, sempre non definita, di soggetto, continua a dipingere il Nomellini; con piacevolzze coloristiche continua lo Joris a trattare il quadretto di genere in sè e per sè.

P. ELVERO.

CRONACA

L'esposizione dei ritratti del tempo di Luigi Filippo e della Seconda Repubblica sarà aperta a Parigi il 15 maggio. È promossa dalla Società Nazionale delle Belle Arti. Comprenderà anche ritratti di donne del Secondo Impero e della Terza Repubblica.

A Milano la Società per le Belle Arti ha organizzato nel proprio palazzo una mostra di miniature, ventagli, snalti, oggetti miniati dei secoli XVIII e XIX.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Quest'anno comprenderà una nuova sezione, quella dei merletti, per iniziativa della Società « La Dentelle de France », costituitasi per rinnovare in Francia l'arte del merletto e per svilupparne l'uso. Il Comitato speciale per questa mostra parigina è composta dalla contessa René de Bearn, dalla contessa Stanislas de Castellane, dalla marchesa de Ganay, da Alessandro Millerand e Pol Neveux.

Congresso internazionale per le scienze storiche a Berlino. Dal 6 al 12 agosto dell'anno corrente sarà tenuto a Berlino il Congresso. Nella Sezione VII della storia dell'arte medievale e moderna sono iscritti: A. Aubert (Cristiania), J. Brinckmann (Hamburg), G. Dehio (Strassburg), Campbell-Dodgson (Londra), M. Dvorák (Wien), G. von Falke (Berlino), A. Goldschmidt (Halle), Hofstede de Groot (Haag), Hulin (Gent), A. Michel (Paris), Swarzenski (Frankfurt), A. Venturi (Roma), Wiegand (Costantinopoli).

La Società delle arti edificatorie ha promosso una Esposizione nazionale d'arte sacra moderna, alla quale sarà annessa una sezione d'arte sacra antica veneta. L'Esposizione s'inaugurerà il 30 giugno, e rimarrà aperta a tutto il 30 novembre dell'anno in corso. Avrà sede nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia, sede del Sodalizio promotore.

Molto si discute a Firenze il disegno del Sindaco per il Museo Archeologico. Consiste nel trasferimento di esso con le annesse sezioni Architettonica e Statuaria ne' locali che resterebbero liberi per il trasporto altrove dell'Archivio di Stato e delle Regie Poste. Il Milani, direttore del Museo Archeologico, propone invece giudiziosamente che in que' locali si esponano gli arazzi relegati nelle soffitte della Crocetta, e si istituisca un museo d'arte industriale. Egli dice a ragione: « se si aspetterà (ma non si è forse già troppo aspettato?) ancora un poco a costituire un siffatto museo, e si attenderà, come manna dal cielo, l'elargizione di qualche amatore esotico, come il Carrand, lo Stibbert e la Roche-Pouchain, così benemeriti di Firenze, si andrà a rischio di non poter più trovare a nessun prezzo i materiali per costituirlo ».

Si è chiuso nei giorni passati il concorso a 20 posti di direttore nell'Amministrazione di Antichità e Belle Arti. Avranno così un direttore i Musei di Roma, Napoli, Taranto e Cagliari, del Bargello e di San Martino; l'Ufficio degli Scavi della Provincia di Roma; le Gallerie degli Uffizi, di Brera, di Modena, Parma, Venezia e Roma (Galleria Nazionale a Palazzo Corsini); gli Uffici dei monumenti di Venezia, Roma, Napoli, Palermo, Bologna, Perugia e Cagliari.

L'istituzione della scuola artistica della moneta in Roma, grazie al ministro del tesoro, on. Carcano, è già un fatto compiuto. Alla fine del mese prossimo si chiuderà il concorso per l'insegnamento della modellazione della moneta. Si daranno borse di perfezionamento ai giovani già provetti nell'arte plastica, i quali vorranno dedicarsi allo studio e alla pratica speciale dell'arte monetaria.

Nel Museo di Siracusa è stata trasportata da Palazzo Acreide l'Annunciazione di Antonello da Messina.

Nella Pinacoteca di Palermo è stata esposta col nome di Antonio Van Dyck una Santa Rosalia in gloria, che è soltanto una mediocre copia.

Nella Pinacoteca di Palermo è stata esposta la donazione Lancia di Brolo.

Si sono acquistati dal Ministero dell'Istruzione alcuni pregevolissimi dipinti dell'età giovanile del Caroto, e recentissimamente due altri del Greco, opera del periodo spagnuolo dell'artista. Rallegramenti!

Dalla Chiesa dei Cappuccini di Leonforte è stata asportata una preziosa tavola, esprimente il Giudizio Universale, e attribuita al B. Angelico, attribuzione accolta dal Morelli e dal Frizzoni.

Vendita di libri d'arte. Dal 27 aprile al 19 maggio si venderanno a Firenze da Oreste Gozzini i libri componenti la biblioteca del pittore Augusto Burchi.

La Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte ha diramato fra i soci una circolare per incoraggiare la risoluzione dei problemi relativi alla conservazione delle pitture murali.

Hugo von Tschudi, alla cui attività era dovuto il fiorire della Galleria Nazionale di Berlino, ha dovuto dimettersi da direttore per gl'intrighi di pochi ed accademici artisti della corte Imperiale, i quali non potevano soffrire che nella galleria entrassero delle opere d'arte, anziché dei soggetti patriottici. Quanti hanno amore all'arte dovranno dolersi di questa sconfitta che nella lotta quotidiana l'arte ha subito, e dovranno augurarsi una reazione al provvedimento antiartistico.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

L'Eglise abbatiale de St. Denis et ses tombeaux par M. M. PAUL VITRY ET GASTON BRIÈRE. 179 pages et 18 gravures, Paris, Longuet, 1908.

La chiesa di San Dionigi così preziosa per la storia dell'arte francese, sia per la sua architettura, sia per le tombe reali che essa rinchiusa, ha anche il privilegio di essere, per gli Italiani, il più interessante fra tutti i monumenti francesi, perchè un notevole numero delle tombe è dovuto a maestri italiani o ad artisti francesi educati alla scuola italiana; in questa chiesa più che altrove si può studiare la formazione della Rinascita francese.

Il libro che i signori Vitry e Brière hanno recentemente pubblicato su questa chiesa, renderà un servizio vero ai visitatori, i quali, senza una guida che riporti molti documenti, non potrebbero comprenderne la storia complicatissima.

San Dionigi segna una data memorabile nella storia dell'architettura francese. La chiesa costruita da Suger nel secondo quarto del XII secolo, è il tipo dell'arte gotica a' suoi inizi e in pari tempo una delle più belle opere di quest'arte che fin dal suo nascere lascia intravedere la leggerezza, l'eleganza e la grandezza.

Dell'opera di Suger ci rimane ancora il coro, costruito dal 1140 al 1143; il quale, insieme col deambulatorio e con le cappelle che ne diramano, è la parte più preziosa del monumento. La navata non è della stessa epoca; è una ricostruzione della primitiva chiesa di Suger, fatta un secolo più tardi da Pierre de Montreuil, al tempo di San Luigi, quando l'arte gotica giungeva al più alto grado di splendore: i finestrone si aprivano con maggior larghezza, le navate s'innalzavano sempre più arditamente verso il cielo; tutta la costruzione si alleggeriva e si traforava senza per questo perdere le nozioni di logica, di stabilità e di armonia, come nelle vertiginose ambizioni di Beauvais.

Quanto alla facciata è ancora quella primitiva di Suger, costruita prima del 1140; ma se ha conservato

l'aspetto generale della sua architettura, nulla ha più della sua decorazione originale. Così che il visitatore deve essere guidato con cura a fine di distinguere le poche parti primitive, che sono state rispettate, da quelle mutilate e restaurate nel secolo XIX. Senza insistere su ciò che si troverà esposto con molta precisione nel libro dei signori Vitry e Brière, vorrei fermare l'attenzione del lettore sulle tombe reali.

Dagoberto, morto nel 638, è il primo re di Francia che fu sepolto a San Dionigi. Prima di lui i re merovingi erano stati sotterrati a Parigi: Clovis nella chiesa dei SS. Apostoli, Childeberto nella chiesa di S. Vincenzo. Il maggior numero dei Carolingi, eccetto Carlomagno, riposarono a S. Dionigi. Ma la basilica divenne per tradizione sepoltura dei re, solo dall'avvento d'Hugues Capet.

Non una delle tombe anteriori a San Luigi sussiste, e di fatti non abbiamo alcun documento su ciò, e così non possiamo dire se avevano decorazioni dipinte o scolpite.

D'Hugues Capet fino a Luigi XV tutti i re di Francia, se si eccettuino tre, Filippo I, Luigi VII e Luigi XI, furono sepolti a San Dionigi. Nel libro del signor Vitry si troveranno notizie esattissime sulle date e su gli autori delle loro tombe. Io accennerò soltanto a quelle degli artisti italiani. Il più antico è il monumento innalzato da Luigi XII a suo nonno, Luigi d'Orléans (secondo figlio di Carlo V e di sua moglie Valentina da Milano), a suo padre Carlo d'Orléans e a suo zio Filippo conte di Virtù. Dal contratto firmato nel 1502 noi apprendiamo il nome degli scultori: Michele d'Aria, Girolamo di Viscardo, Donato di Battista Benti e Benedetto da Rovizzano. È un'opera della maggiore importanza, che inaugura in Francia tutto uno stile nuovo e che segue gli inizi della Rinascita. Conviene osservare che questi scultori non sono superiori ai maestri francesi nello scolpire le figure; la novità, la superiorità loro consiste nell'ornamentazione e nella finezza dell'esecuzione dei particolari.

Il monumento innalzato da Francesco I a Luigi XII

e alla regina Anna di Bretagna ci fa conoscere altri artisti italiani, un'intera famiglia, quella dei Giusti, che nel momento tiene in Francia il primo posto e dirige il nuovo movimento della Rinascita. Il monumento che fu cominciato nel 1517 è concepito sul medesimo tipo del precedente; consiste in un grande basamento, coperto di bassorilievi, il quale regge una grande edicola, ad arcate decorate di statue, sulla quale stanno inginocchiate le statue dei reali.

Il monumento di Francesco I è anche tutto italiano; ma in questo momento la scuola francese cominciò ad assimilare lo stile italiano con Filiberto

pietra che si usa, ma sono marmi colorati e soprattutto il bronzo che si adopera per le figure principali.

Qui si chiude la storia di san Dionigi, perchè, dopo il xvi secolo, nessun monumento fu più innalzato per la famiglia reale: si contentavano di porre i corpi nei sotterranei delle chiese.

Ringraziamo i signori Vitry e Brière di avere messo la loro erudizione e tutta la loro scienza di conoscitori a redigere questo piccolo volume che renderà i maggiori servigi agli amatori, e di cui non potranno farne senza coloro che visiteranno l'abbazia di San Dionigi. Non sarà forse senza interesse per il pubblico



Tomba di Giacomo di Semur. Lione, Cattedrale

Delorme che ne è l'autore. Conserva il tipo delle grandi edicole sormontate da statue, ma semplifica tutti i particolari decorativi, statue e bassorilievi. È un vero arco di trionfo che innalza servendosi principalmente, per decorarlo, del potente motivo di colonne scanalate.

Quest'opera appartiene al grande stile italiano del secolo xvi: è un ricordo delle tombe di Leone X e di Clemente VII, un seguito dell'arte di Antonio da San Gallo.

Il monumento di Enrico II si ricollega ancora al tipo dei monumenti precedenti e in questo, presso ai più grandi nomi francesi, ad esempio di Germain Pilon, noi vediamo ancora degli Italiani, il Primaticcio, Domenico fiorentino, Girolamo della Robbia. In questa tomba l'influenza italiana si manifesta nella ricerca della ricchezza dei materiali. Non è più soltanto la

italiano di aggiungere alcune parole per far conoscere i monumenti creati in Francia dagli Italiani stessi nel periodo della prima rinascenza, avanti o nel medesimo tempo dei primi monumenti della chiesa di San Dionigi.¹

Innanzitutto sono le opere create per Renato d'Anjou principalmente in Provence.

È uno scultore italiano, il celebre Laurana, il quale nel 1473 scolpisce la tomba di Carlo d'Anjou nella cattedrale di Mans, nel 1475-81 edifica la piccola cappella di San Lazzaro nella cattedrale di Marsiglia, nel 1478 scolpisce la splendida pala d'altare della chiesa di San Didier ad Avignone; ed è lui pure, indubbiamente, l'autore della tomba di Giovanni Cossa innalzata nel 1476 nella chiesa di Santa Marta ad Avignone.

¹ Consultare il *Michel Colombe* di M. PAUL VITRY.

Ma questa prima prova della Rinascita in Francia è assolutamente accidentale e non ha alcun seguito. La Rinascita non ha i suoi primordi in Francia che sotto il regno di Carlo VIII. La tomba di questo re, eseguita nel 1498 da Guido Mazzoni era una prova di grandissima importanza, ma disgraziatamente non esiste più e ci è tramandata soltanto da stampe.

Immediatamente dopo la tomba di Carlo VIII prende posto la tomba dei duchi di Orléans innalzata a San Dionigi nel 1502 da Luigi XII.

E allora per una decina d'anni, prima del regno di Francesco I, è creata una serie di opere, dove vediamo il gusto italiano penetrare in Francia combinandosi con il maggior garbo allo stile francese.

Ce ne danno esempio il palazzo comunale d'Amboise (1502), il Castello di Gaillon, (1502-05), la fontana del Castello di Gaillon di Pace Gaggini, Agostino Solari e Antonio della Porta (1506) fontana che non conosciamo che dalla stampa del de Cerceau; la tomba di Giacomo di Semur nella cappella dell'Annunciata nella cattedrale di Lyon (1505-10); la tomba di Francesco II di Bretagna, a Nantes, di Michel Colombe (1502-12); la tomba dei figli di Carlo VIII nella cattedrale di Tours (1506), il di cui basamento ricorda molto lo stile di Antonio Pollaiuolo; il Castello di Blois, nella parte di Luigi XII; la tomba di Thomas James a Dol, di Antonio e Giovanni Giusto (1504-07); la tomba di Guy de Blanchefort a Ferrières, attribuita ai Giusti (1505); il Tabernacolo e l'altare della chiesa di Fécamp, di Girolamo Viscardo; la tomba di Raul di Lannoy a Folleville di Antonio Della Porta (1507) ecc.

Di queste opere citate, una è ancora poco conosciuta, ed è la tomba di Giacomo di Semur nella cattedrale di Lyon. ¹ Si vedrà con interesse una riproduzione di quest'opera, dove a una parte di stile gotico francese si sovrappone un'incantevole cornice del più puro stile fiorentino del xv secolo.

Non sorprende di trovare un'opera veramente italiana, anzi puramente fiorentina nella città di Lyon, la quale aveva tante relazioni con Firenze e che possedeva da più di mezzo secolo un monumento funerario che era il capo d'opera di Antonio Rossellino.

MARCEL REYMOND.

GEORG GRAF VITZTHUM: *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*. Quelle u. Meyer in Leipzig, 1907.

Due gruppi bene determinati (l'uno uscito dalla Corte di S. Ludovico, l'altro dalla Casa di Valois)

segnano i termini a questo periodo della miniatura, il quale periodo, benchè il più attivo e il più vario, è stato finora il meno indagato. Il primo prodotto che in esso incontriamo, il *Necrologium Sancti Germani* (Parigi, Bibl. Naz. lat. 12834), ha precedenti che vanno ricercati in quella delle due correnti della miniatura del tempo di San Ludovico che fa capo al Salterio (Bibl. Naz. lat. 10525, miniato per la Corte: una minutissima analisi lo dimostra. Col Necrologio son da porre le *Roman de Cléomadès* (Bibl. Naz. fr. 24404) e la Bibbia di Carlo V (Arsenale, 590). Oltre questo nucleo se ne stabilisce con caratteri propri un altro rappresentato soprattutto da *Li comtes de Méliacen de Girard d'Amiens* (Bibl. Naz. fr. 1633), al quale sono unite da strette relazioni le *Chroniques de S. Denis* (Bibl. di S. Genov. 782) fatte certo in S. Denis stesso, quasi a mostrare la continuità della scuola del Salterio di S. Ludovico (Bibl. Naz. lat. 10525).

Dalla combinazione dei due nuclei devono essere nati gli *Evangelies de la Ste. Chapelle* (Brit. Mus. Addit. 17341), e con essi la magnifica bibbia del Museo Plantin di Anversa (n. 36) e un codice che resta oggi solo in un piccolo frammento nel Gabinetto delle Stampe del Museo di Colonia.

Col *Breviarium Parisiense* (Bibl. Naz. lat. 1023), già dimostrato dal Martin per opera del più illustre miniatore di Parigi della fine del xiii sec., di Honoré, l'arte ha raggiunto il massimo del suo sviluppo. Poco altro è noto della mano di Honoré: il Graziano di Tours e un foglio di un *Somme le Roy* al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Ma un discreto numero di codici dipendono da lui (Brit. Mus. Addit. 29923, Bibl. Naz. fr. 24429, ecc.).

Intanto la miniatura parigina aveva varcato i propri confini. La Champagne era sua provincia, come lo dimostra il *Bréviaire et Missel à l'usage de l'Eglise S. Etienne de Châlons-sur-Marne* (Arsenal 595), certamente composto a Châlons. Non nella stessa misura di Châlons presero da Parigi Metz e Verdun, ma bensì Reims, Laon e Soissons.

L'Inghilterra subì la stessa sorte della Champagne. Il manoscritto del Brit. Mus. Cotton Vitellius A. XIII., con molti altri del genere, sono pieni d'influenze francesi. Eppure fino a circa il Trecento la miniatura inglese era stata d'indole così diversa dalla francese. Ma adagio adagio, la tecnica, i colori, il disegno delle due scuole si avvicinarono tanto da renderne difficile la distinzione.

La Francia settentrionale e il Belgio dovevano naturalmente essere il punto d'incrocio delle due scuole del nord e del sud. Più dell'arte di Parigi risente il gruppo rappresentato dal *Roman de la Poire* (Bibl. Naz. fr. 2186). Viceversa il piccolo gruppo Artois manifesta la dipendenza del Belgio che ormai si atteggiava a rivale di Parigi.

¹ Questa tomba è stata segnalata e stampata nella grande opera sulla *Cattedrale di Lyon* del signor BEGULE, il quale si è compiaciuto di comunicarmene la fotografia che qui riproduco.

Parigi, dopo Honoré, comincia a perdere la sua forza creativa. Come è meschina l'arte di Richard de Verdun di fronte a quella di Honoré! Fu così possibile al settentrione di reagire, introducendo elementi propri e propri artisti a Parigi. Il Brunetto Latini del 1310 è di un miniatore d'Artois; la bibbia di Chantilly accanto a miniature parigine ha miniature schiettamente nordiche. Nello stesso tempo muoveva verso Parigi le correnti belga e inglese. Sono le stesse varie correnti che penetrano nella Germania occidentale, là dove l'arte francese (prova ne è il Graduale di Giovanni von Valkenberg a Bonn e il Graduale del Museo arcivescovile di Colonia) aveva dato l'impulso al rinnovamento.

L'importanza del bel libro del Vitzthum sfugge a un riassunto, giacché non è solo notevole nei risultati, ma anche, se non specialmente, nella condotta del lavoro, nell'aver saputo, cioè, così sapientemente coordinare un materiale tanto vasto e sparso.

GIACOMO DE NICOLA.

NEBBIA (UGO): *La scultura del duomo di Milano* (illustrata a cura della amministrazione della Fabbrica, 384 illustrazioni in eliotipia). Milano, Ulrico Hoepli, 1908.

Il volume è un nuovo contributo alla storia del Duomo di Milano offerto in continuazione agli *Annali* dagli amministratori della Fabbrica. Uno degli amministratori, l'on. Romussi ne ha scritto la prefazione; un diligente raccogliitore di documenti, il dottor Ugo Nebbia, ha composto il poderoso volume. Naturalmente lo studioso dell'archivio del Duomo ha dato a parecchie sculture paternità e nome, ma non si è staccato dai documenti; e quand'essi tacevano, egli ha taciuto. Restano quindi molte ricerche da farsi ancora, molte opere da illustrare in quella selva di statue del Duomo di Milano; ma non dobbiamo accusare di ciò l'accuratissimo A., perchè, com'egli dice giustamente, « son troppi i casi in cui sarebbe da invidiare le ali alle rondini od ai piccioni tubanti a loro agio nel giardino marmoreo che fiorisce sul Duomo ». Le difficoltà materiali, che hanno fino ad oggi contrastato allo studioso la completa cognizione di sì preziosa suppellettile, sono tali e tante da salutare con plauso questo primo tentativo di superarle e da augurare che presto ne segua un secondo e un terzo, finchè si abbia l'intero *Corpus* della statuaria della Cattedrale milanese.

Il primo, il secondo e il terzo capitolo forniscono le più antiche e rare notizie di sculture del Duomo; il quarto e il quinto ci indicano parecchie importanti opere del '400 e del '500; il sesto comprende i tre ultimi secoli della statuaria del Duomo (una rivelazione sarà per tutti la Carità scolpita da Carlo Beretta nel 1729). A questi capitoli seguono la nota delle men-

sole figurate degli archetti trilobati ricorrenti sullo zoccolo all'ingiro del Tempio, e l'indice degli scultori e lapidici che attesero al Duomo, i cui nomi ricorrono negli annali, nei registri e negli atti della Fabbrica consultati nel corso dell'opera. Infine è la compilazione pazientissima dell'elenco delle statue allo esterno e all'interno del Tempio, e cioè di 3159 figure marmoree intere poste su mensole o dentro nicchie o su piedistalli. Se a questo numero si aggiungano le figure e mezze figure nelle quattro antiche finestre di capocroce, e i giganti reggenti le bocche d'acqua si giunge alla cifra di 3288, senza comprendere statue di legno, bronzo, rame e gesso che si trovano nell'interno del Duomo, i bassorilievi, le mensole, i doccioni, i busti, le serraglie di volte e di finestre!

Per illustrare questa così numerosa quantità di marmi figurati, è necessario tuttavia che il dott. Nebbia si provi a vedere bene, a riconoscere caratteri di stile, a comparare con metodo, altrimenti correrà rischio di non potere applicare i documenti alle cose, di non valersene in modo sicuro. In questo primo saggio l'A. si è troppo fidato della sua ricchezza dei documenti, e fa talvolta osservazioni che non mostrano una cognizione compiuta dell'arte. Discorrendo di Giovannino de' Grassi e della sua scultura nel timpano del lavabo della sagrestia settentrionale, egli scrive che appare manifesta la tendenza di quel primitivo campione della scultura del Duomo « di sfuggire ad ogni influsso d'arte straniera e di riannodarsi alle migliori tradizioni italiane, o, più precisamente, della prima Rinascenza toscana ». Proprio non è così, anzi è tutto il contrario; e la prima rinascenza toscana non c'entra affatto nè con Giovannino de' Grassi, nè con Jacopino da Tradate. L'A., a proposito della statua di Martino V, opera di quest'ultimo scultore, ripete per sentito dire delle sue relazioni col San Marco evangelista di Niccolò Lamberti nel Duomo di Firenze, e quindi delle relazioni « ben distinte » fra le opere fiorentine e le lombarde. E tutto ciò è erroneo! Ma l'A. pare invasato dall'idea di trovar riscontri dei lombardi con i toscani, e, *incredibile dictu*, li trova perfino tra alcune mensole figurate del primo ordine di statue delle finestre della crociera e delle due sagrestie, e alcune figure intrecciate a fogliame nella fascia esterna dell'arcone centrale nella facciata di San Marco a Venezia, e altre dei capitelli angolari del portico e della loggia del palazzo ducale di questa città. Si capisce, benchè l'A. non lo dica, ch'egli ha pensato ai due soci toscani, a Giovanni di Martino da Fiesole e a Piero di Niccolò Lamberti, i quali lavorarono venti e più anni dopo al tempo in cui furono eseguite quelle mensole, e con criteri artistici ben differenti: in parte queste mensole sono schiettamente tedesche! Basterebbe a provarlo qual lanzo (p. 11) aggrappato a un ramo dalle foglie tagliate a triangolo e dai lobi circolari.

Nella porta della sagrestia meridionale, Giacomo da Campione e Giovannino de' Grassi ridussero i disegni complicati di Hans Fernach; e l'A. osserva come « i sostenitori dell'arte paesana sapessero allora tarpar le ali alla fantasia troppo sbrigliata ed a quei criteri esuberanti in materia di decorazione gotica, che il Fernach aveva importato d'oltralpe ». Eppure vi conservarono la schiera delle Vergini folli e savie del Vangelo, secondo le rappresentazioni tanto consuete d'Oltralpe! E vi mantennero la esuberanza gotica! Soltanto nell'architrave ripeterono i quadrilobi con teste incluse, quali appaiono nella portina della sagrestia aquilonare. È inutile di parlare di sostenitori d'arte paesana, di adombrarsi dell'intervento artistico straniero, nel trattare d'un monumento, come il Duomo di Milano, che ricorda per l'archeggiatura esteriore sul bracciamento la cattedrale di Reims; per le mensole delle statue addossate ai contrafforti, come nella cattedrale d'Amiens, le altre con figure raggomitolate, arrancate tra cartelli e fogliami come in parecchie chiese straniere, esempio nella Certosa di Champol; per i doccioni con i giganti e le gorgule con le fiere, la chiesa di Saint Jean di Troyes.

L'A. discorre della sagrestia meridionale, di diversità di fattura, di disparità di tendenze e di stili, di analogie, dimostrando di non essere abituato alla comparazione stilistica. Non sapendo distinguere, si perde in considerazioni vane; e quando crede di aver osservato una particolarità caratteristica, « nel ripetersi d'un'increspatura intorno al manto d'alcune figurette », non s'accorge che la particolarità è insignificante, essendo essa propria della scultura alla fine del Trecento, la quale ricorreva a increspature le orlature de' manti per togliervi la crudezza de' contorni.

La porta della sacrestia aquilonare non appare « sì franca e gustosa da attirare col massimo favore l'attenzione ». Sopra è l'arte intedescata di Giacomo da Campione: la mandorla con raggi a mo' di lingue spezzate di fuoco, l'Eterno con la grossa corona imperiale; gli angeli con ali di ferro, tutto sembra battuto sull'incudine, sbalzato in rame.

L'Eterno con la grossa testa, con le due punte serpeggianti della barba bipartita, con la chioma a ciocche piatte cadenti a liste, serpeggianti sugli omeri, con l'angusto torace tunicato e stretto da una cintura a triangolo, non ha la maestà, l'umanità dei tipi nostrani. Il campionesse s'ispirò a forme straniere, dimostrando tanta imperizia da non lasciarci quasi comprendere la grande stima che si nutriva per lui e gli onori che gli furono tributati. Meglio fu Giovannino de' Grassi che eseguì o diresse l'esecuzione della parte sottostante a quel tabernacolo di Giacomo da Campione. Nella lunetta inferiore v'è la figura del Redentore adorato dalla Vergine e dal Battista. Cristo è nel mezzo, supplicato dalla Vergine con un ginocchio a

terra in atto di mosrargli il seno che l'ha nutrito fanciullo, e dal Battista che viene innanzi a grandi passi, portando in un bacino la propria testa, a ricordo del supplizio patito, come per rendere irresistibili le istanze che sta per volgere a Dio per la Umanità. È questa una scena estratta dalle maggiori del Giudizio Universale, secondo esempi frequenti nelle porte delle chiese francesi.

Circa alle sculture delle quattro antiche finestre di capocroce, a quell'e mezze figure di Santi e di Virtù che si disposero negli sguanci e sgusci de' finestrioni della crociera, non ci sembra che l'A. abbia proceduto con sicurezza nelle sue determinazioni. Alcune delle Sante che si suppongono di Pietro di Francia, quali Santa Margherita, Santa Rosalia e Sant'Elena, dimostrano troppo senso plastico nel loro autore, troppa ricerca nella linea de' drappeggiamenti per ritenerle non italiane, anzi per una certa correlazione con la Santa Radegonda del 1399, ci sembran prossime, benchè superiori, a Niccolò da Venezia autore di questa e di una Santa Colomba. Nè la Sant'Agata, poderosa ragazza da villaggio, scolpita da Rolando de Banilia « regiminis dom. regis Franziae » (1397), può essere uscita dalle stesse mani con la nobile e pensosa Santa Pelagia.

Come si vede la distinzione dell'arte nostrana da quella d'oltremonte è fatta con grande incertezza, quand'anche non è ispirata da preconcetti. È curioso che proprio « all'arte d'oltremonte » l'A. dà il profeta sul pilone XXXII (fig. 87, pag. 95), il quale ha tante analogie (questa volta si può ammettere!) con Niccolò Lamberti. E poichè quest'artista non fu a Milano, contrariamente a quanto supposero il Cicognara, il Calvi, il Mongeri, il von Fabriczy, potrebbero pensare che fosse opera di un maestro che fu a Firenze compagno del Lamberti, che nel 1403 ebbe incarico di scolpire un profeta proprio per il Duomo di Milano, intendo Urbano da Pavia lapicida.

Questo diciamo non per sgomentare nell'impresa il dott. Ugo Nebbia, ma per animarlo ad agguerrirsi sempre più. I documenti sono armi che servono solo quando il lampo degli occhi le appunta.

ADOLFO VENTURI.

EUGÉNIE STRONG, *Roman sculpture from Augustus to Constantine*. London: Duckworth and Co.; New York: Charles Scribner's Sons, 1907.

Mentre tanti studiosi s'affannano oggi a negare a Roma un'arte propria, la nobilissima scrittrice dedica il suo libro all'alma città che « ha in sè la luce d'un astro », persuasa della grande diffusione avuta dall'arte romana ovunque giunse il labaro delle legioni. E deplorando giustamente che sia negletto lo studio delle vicissitudini dell'arte che s'irradiò nel mondo, dal

momento in cui si fondò l'idea imperiale sino ai giorni del trionfo del Cristianesimo, l'A. esamina nella introduzione le condizioni dello studio stesso, tanto le rivendicazioni del Wickhoff, nella prefazione alla Genesi di Vienna, e del Riegl, nelle *Stilfragen* e nel *die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, quanto le contraddizioni dello Strzygowski riassunte nel suo *Mschatta* e nell'*Orient oder Rom*.

L'autrice, insorta alla difesa dello sviluppo indigeno e della continuità stilistica dell'arte romana, facendo torto agli avversari di non aver guardato all'arte pre-augustea, dalla quale pur germina l'arte dei tempi dell'Impero, comincia la sua trattazione parlando dell'età d'Augusto, dell'arte greca in Roma prima di quest'imperatore, dell'arte etrusca e de' suoi rapporti con la latina, dell'altare di Domizio Ahenobarbus, del rilievo commemorativo della battaglia di Actium e dell'*Ara Pacis Augustae*.

Sin da questo primo capitolo, l'A. attrae per la chiarezza delle idee, per la padronanza dell'argomento, per la sicurezza dell'esposizione. Nè vien meno in seguito, questa forza della autrice, e quando parla, nel secondo capitolo, della decorazione augustea negli altari e ne' sarcofagi, classificando tipi ornamentali, mostrandone la simiglianza o la derivazione; e quando, nel terzo, ricerca e illustra i pochi monumenti esistenti nel periodo da Augusto a Nerone. Così in seguito, scorrendo dell'età de' Flavii, del principato di Traiano e di quello di Adriano, del periodo di Antonino Pio, dell'altro che va da Severo a Diocleziano, e infine del principato di Costantino. A questi capitoli ne succede uno importantissimo sul ritratto romano da Augusto a Costantino.

A tale distribuzione del lavoro, dove non è parola dell'arte primitiva cristiana, noi possiamo chiedere un'aggiunta particolare per la scultura, interprete delle nuove idee religiose, uscita dalle stesse officine, avente con la scultura pagana una tecnica comune. È invalsa l'idea d'una distinzione tra le forme pagane e le cristiane, ma poi che lo scalpello che le traduceva era lo stesso, sarebbe utile di non fare distinzioni che non si possono fare da chiunque segua il movimento particolare dell'arte. Si tratterà forse, in molti casi, per l'arte cristiana, di notare forme inferiori a quelle che splendevano al sole; ma nello sforzo d'esprimere idee nuove, il grado della potenza artistica si determina meglio che nella ripetizione di concetti tradizionali.

L'A. che ha le tante volte ricordato opere d'arte di tempi medioevali e moderni, a riscontro di antiche immagini, poteva utilmente scendere negli strati inferiori dell'arte, come talvolta è corsa a cercar tracce romane nelle pietre delle provincie.

I richiami a forme medioevali e moderne sono talvolta fatti con un senso squisito e con estese cogni-

zioni artistiche. Per esempio là dove è parola dell'urnetta dedicata a Lucius Lucilius Felix nel museo capitolino, l'A. accenna alla rappresentazione di « a robust Donatellesque Eros ». In ogni modo gli addentellati delle forme antiche con le medioevali e moderne, potrebbero, in casi parecchi, essere più stretti. Non importa a noi di veder notato che l'arco di Costantino è nel fondo di una lunetta dell'appartamento Borgia e degli affreschi del Perugino e del Botticelli nella cappella Sistina; perchè si tratta in questi casi e in tanti altri simili d'un apparato scenico preso a prestito. Non si può dire che la stessa pagana allegoria del sole e della luna, quale è nell'arco di Costantino, sia frequente nella primitiva arte cristiana ai lati del Crocefisso; perchè il concetto che faceva ripetere ai cristiani il sole e la luna ai lati della Croce era ben differente da quello che informava l'allegoria pagana. Ma, a parte queste ed altre osservazioni che si potrebbero fare per certi richiami a forme prese troppo esteriormente, e di tempo troppo lontano all'età classica, conviene riconoscere che questo libro di divulgazione è veramente esemplare.

È proprio uno dei pochi casi che il manuale, tanta è la scienza che lo compone, può dirsi la proiezione del trattato. Per la familiarità dell'A. con tutta la letteratura moderna sull'argomento, dal Furtwängler al Robert, dall'Arndt al Petersen, ecc., il libro bene soccorre la moderna cultura; e noi ammiriamo l'eletto sentimento che lo ispira, contrario alla materialità deplorata dal Riegl: *the materialistic distrust of all spiritual factors, which obtains in the modern science of archeology*. A. V.

CORRADO RICCI: *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*. I. *Il Libro del Louvre*. Firenze, Alinari, 1908.

È una riproduzione integrale e fedelissima del libro di disegni del Museo del Louvre. La pubblicazione del libro di Londra uscirà tra breve.

Corrado Ricci ha fatto precedere a questo primo volume una monografia sull'artista che è certo la più completa fra quante siano state scritte finora. Di qui la ragione per esaminarne minutamente le notizie e le idee nuove.

Per quel che riguarda la vita di Jacopo è subito notevolissimo che la data annessa all'Inventario della Scuola di San Marco letta dal Paoletti, ¹ 13 aprile 1466, è dal Ricci corretta in 19 luglio 1421. La correzione indicherebbe dunque che prima del '21 il Bellini e lo Squarcione avevano dipinto teleri per la maggiore Scuola di Venezia. C'indicherebbe che Jacopo è nato nel sec. XIV, che essendo già nel '21 maestro e reputato, non può assolutamente identificarsi con quel garzone Jacopo

¹ *Raccolta di documenti inediti*. I. T. Bellini, Padova, 1894, pag. 9.

veneto che nel '23 si trovava a Firenze con Gentile da Fabriano. Ma lo Squarcione nel '23 era chiamato in un documento *sarto e ricamatore*. Come mai? se nel 1421 aveva già eseguito opere di pittura importanti, e fuori anche di Padova? Naturalmente una tale rivoluzione nelle nostre conoscenze non può essere accettata senza molti dubbi e senza un nuovo esame della possibile esattezza o autenticità della nota del manoscritto Correr. E non si spiega come mai il Ricci non abbia tratto pro' di questa data per risolvere la questione della dimora fiorentina di Iacopo; anzi se ne sia tanto poco curato che, non credendo attendibile la nota apposta al libro di Londra: *De mano de ms. iacobo bellino veneto 1430 in venetia*, abbia riportato la sua fattura al 1450 circa, mentre era naturale di pensare che se il Bellini era già provetto maestro nel secondo decennio del secolo xv, da allora più o meno devono datare i suoi primi disegni.

Ma la correzione alla data del Paoletti non è giusta. Difatti osservando bene il mss. IV, n. 19 del Museo Correr, si rileva che l'inventario del 1421 fatto mentre era guardiano *Andrea gracion* finisce a carta 6 v. del manoscritto, e con essa finisce anche il quaderno. Il principio del nuovo quaderno a c. 7 si compone di aggiunte all'inventario del 1421, fatte probabilmente più tardi. E la carta 7 v. comincia così: « 1466 adi 13 aprile. Aventario fato per misser Piero di Chonti guardian de tute le chosse se atrova al presente nelu schuola de miser san Marcho asegnade a di soru scritto a misser Antonio Bivra (il nome è mezzo cancellato) guardian ». E questo è l'inventario dove è compresa la nota dei quadri di Iacopo Bellini e di Squarcione. Chi volesse ritenere la data 1466, posta a capo pagina, come apocrita, sarebbe contraddetto dall'*a di soru scritto* della nota che segue. Dunque la data letta dal Paoletti non va corretta.

E noto come il Ricci abbia il merito di avere già contribuito più di chiunque altro in Italia alla conoscenza delle opere di Jacopo Bellini. Nella nuova occasione che gli si è offerta ritorna ad esaminare tutto il materiale, e aggiunge un'opera nuova e di bella importanza al novero delle conosciute: il San Girolamo del Museo di Verona, la cui attribuzione credo sarà accettata concordemente.

Non posso invece se non confermare la mia opinione, qualunque ne sia il valore, circa la Madonna ora nella collezione Cagnola, e già in quella Richter, che cioè essa si approssimi più a Jacobello del Fiore che non a Jacopo Bellini. E desidererei invece vedere l'Annunziata di Brescia elencata fra le opere certe e non fra le dubbie. Lo stesso Autore (p. 21) per spiegare il documento che ci dice come la predella dell'Annunziata sia di vari maestri, l'attribuisce alla scuola di lui. Infatti noi dobbiamo pensare che se vi è una predella fatta da vari maestri e in un unico stile, quei maestri

erano degli scolari, e scolari di colui il cui stile essi adoperavano. Ammesso dunque concordemente che la predella è di scolari di Jacopo, che lo stile della pala non discorda gran fatto con quello di lui; ricordando che spesso nel Rinascimento il maestro lasciava agli scolari l'esecuzione della predella: credo si possa concludere con sicurezza che la pala stessa è lavoro di Jacopo. Le differenze innegabili con le altre opere sue credo possano spiegarsi, pensando a un modello di un maestro d'Oltralpe, come c'indica la strana rassomiglianza del quadro bresciano con l'Annunziata di Giusto d'Allemagna nel chiostro di Santa Maria del Castello a Genova.

Nonostante i forti argomenti portati dal R. a sostegno dell'attribuzione a Jacopo del ritratto del doge Francesco Foscari non possiamo a meno di osservare la miseria artistica dell'opera, la deficienza assoluta di ogni finezza esecutiva, tale da lasciarci scossi al pensiero che un tale ritrattista avrebbe avuto la forza di vincere il Pisanello, e che anzi egli stesso avrebbe trovata ne' suoi ritratti la fonte di maggiore gloria (p. 28-29).

Il R. passa poi a trattare delle opere dubbie o di scuola. E fra queste egli pone tutti quei frammenti che di recente o no sono stati attribuiti a Jacopo, e che certamente derivano da ispirazioni o da disegni di lui. E credo che a questo proposito le conclusioni dell'A. saranno unanimemente accettate, perchè per l'esecuzione essi sono veramente inferiori alla valentia del maestro.

La raccolta de' ricordi relativi alle opere oggi perdute di Jacopo Bellini è fatta con una grande completezza d'informazione; ed è questa una parte tanto più importante in quanto che era stata fino ad ora trascurata.

Anche quanto l'A. osserva sui disegni attribuiti a Jacopo e non inclusi nei due libri di Parigi e di Londra, troverà, credo, il comune consenso, eccettuati forse i dubbi sull'autenticità dei due disegni di Berlino e di Düsseldorf. E felice è anche il tentativo di riannodare al libro del Louvre i disegni conservati a fogli staccati nello stesso museo.

L'A. invece non si ferma sui due libri se non per scriverne la storia esterna e per darne un indice; egli vuole che il lettore esamini personalmente le fedelissime riproduzioni. E certo con la completa monografia ammanitagli come Introduzione, potrà bene intendere quale fu la *Bibbia della Pittura Veneziana*.

LIONELLO VENTURI.

ERRATA CORRIGE.

Nella recensione sull'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* pubblicata nel fascicolo precedente de *L'Arte*, pag. 74, per una svista si è rilevato la mancata citazione del politico d'Argenta d'Antonio Aleotti, invece citato nel *Lexikon*.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

49. BALLETTI (ANDREA), *Transizioni e filtrazioni d'arte: Madonne scolpite nel Reggiano*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 33-36; Milano, 1908).

Accenna rapidamente alla storia e all'evoluzione del tipo della *Madonna* nella scultura reggiana. Alcune immagini quattrocentistiche qui studiate rappresentano un'infiltrazione toscana, che ebbe poi, secondo l'A., il suo effetto anche in Bartolomeo Spani. Ma questi per vero trasse particolarmente da Padova le sue forme.

50. CLOUZOT (HENRI), *Les toiles de Jouy*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXIII, pag. 59-72 e 129-144; Paris, 1908).

La manifattura di Jouy è la più famosa fra quelle addette alla produzione delle tele dipinte. Tale industria, perseguitata per molto tempo a cominciare dal Colbert, si mantenne tuttavia in Francia fino a tempi prossimi a noi. Di molte manifatture di tal fatta, anche importantissime, tutti i documenti sono andati dispersi: non così di quella di Jouy, della quale il C. traccia a grandi linee la storia.

51. DELLA SETA (ALESSANDRO), *La genesi dello scorcio nell'arte greca*. [Estratto dagli *Atti dei Lincei, Classe scienze morali, storiche e filologiche*, s. V, volume XII]. — Roma, Tip. Lincei, 1907.

L'A. studia l'origine e l'evoluzione di quel mezzo artistico di rappresentazione che è lo scorcio, collegato necessariamente al chiaroscuro e alla prospettiva, non solo mediante particolari analisi dei monumenti greci, ma con molteplici raffronti istituiti fra l'arte greca, le arti orientali e le *arti incolte*. In cosiffatte comparazioni sta soprattutto il pregio dell'opera, la quale per questo rispetto esce dai limiti di una trattazione propriamente archeologica e assume il carattere più generale di uno studio estetico su uno dei problemi formali più importanti che si siano presentati all'arte di tutti i popoli.

Difetta talvolta all'A., giovanissimo, piena indipendenza del giudizio; nè sempre il copioso materiale da lui raccolto appare bene e organicamente coordinato. Ma è doveroso riconoscere che il lavoro, dotto e poderoso, è molto più che una lieta promessa.

52. FOVILLE (JEAN DE), *Gênes [Les villes d'art célestes]*. — Paris, Laurens, 1907.

L'A. ha scritto di Genova gradevolmente e leggermente, senza dirci nulla di nuovo, senza cadere troppo spesso in errori gravi. Per la storia artistica genovese fino a tutto il secolo XV, il F. si mostra mediocrementemente informato, per i secoli successivi ha invece abbastanza larghe conoscenze. Ma qualche

affermazione è imperdonabile: così Sofonista Anguissola è definita: *une grande dame qui s'était mêlée de peindre*! E dove sono a Genova i *quaranta o cinquanta Van Dyck*, che l'A., in blocco, ci segnala?

53. GEREVICH (TIBERIO), *Sull'origine del rinascimento pittorico in Bologna*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 161-167 e 177-180; a. VII, pag. 177-184; Milano, 1906-07).

Notevole studio, condotto per gran parte con molta diligenza; giunto verso la fine e cioè agli influssi spiegati dai maestri ferraresi in Bologna, l'A. sembra si sia noiato dell'argomento e chiude precipitosamente, senza aver dato una adeguata dimostrazione della sua tesi fondamentale, che sarebbe la continuità della tradizione pittorica bolognese, sino al Costa e al Francia. L'uno e l'altro di questi maestri avrebbero subito, secondo il G., l'influsso dei bolognesi del Trecento!

Difetto fondamentale del lavoro è questo che l'A. ha voluto far la storia della pittura bolognese, limitandosi quasi a delinear successivamente le figure singole degli artisti già conosciuti; così egli ci ha dato qualche contributo per la biografia di Vitale, di Simone, di Cristoforo ecc., ma ha perduto di vista i caratteri generali dell'evoluzione pittorica bolognese. E ha nociuto pure, e non poco all'A., un preconetto, quello di voler contestare ogni rapporto fra la pittura bolognese e quella umbro-marchigiana; mentre i rapporti fra l'una e l'altra sono continui. I bolognesi guardarono più a oriente che a mezzogiorno; nel Quattrocento poi lavorarono a Bologna parecchi marchigiani e vi esercitarono influssi relativamente considerevoli. Ma di costoro il G. non fa nemmeno il nome!

Finalmente notiamo che fra i manoscritti della Comunale di Bologna altri potevano esser utilmente consultati oltre quelli che l'A. ha veduto e citato. Ed è in genere troppo incompleta la bibliografia.

54. GRUNEISEN (WLADIMIRO DE), *Influssi ellenistici nella formazione del tipo cristiano dell'angelo annunziante*. (*Scritti di storia di filologia e d'arte, Nozze Fedele De Fabritiis*, pag. 25-38; Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908).

Il tipo dell'angelo annunziante è una trasformazione del tipo della Nike, e la trasformazione s'operò in Alessandria. L'A. illustra, a riprova della tesi, una figura frammentaria d'angelo alato, pervenuta al Louvre dagli scavi di Antinoe; figura che nel tempo stesso costituisce probabilmente la più antica rappresentazione conosciuta (sec. III-IV) del soggetto.

55. HERMANIN (FEDERICO), *Di alcune miniature della Biblioteca Vaticana con scene dell'antico Studio Bolognese nel Trecento*. (*Vila d'arte*, vol. I, pag. 109-120; Siena, 1908).

Fra le molte miniature bolognesi della Vaticana, sono qui

scelte e illustrate quelle che hanno un'importanza particolare per la storia della vita e del costume nel Trecento.

56. MENDEL (GUSTAVE), *Les monuments Seldjoukides d'Asie Mineure*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXIII, pag. 9-24 e 113-127; Paris, 1908).

L'A. studia i principali monumenti dell'arte dei Selgiuchidi, la quale ebbe il suo massimo splendore nel sec. XIII. Anzi in questo periodo essa fu l'arte di tutta l'Asia Minore. Non fu arte originale; il piano degli edifici è arabo o persiano; nell'architettura forme armene e siriane si uniscono alle persiane; colonne, capitelli e meandri attestano l'influsso bizantino, che però non portò modificazione alcuna sui metodi di costruzione. Queste varie tendenze non ebbero tempo di fondersi, perchè i successori politici dei Selgiuchidi ebbero un gusto più severo e più maestoso che li diresse verso un'arte differente.

57. MOSCA (LUIGI), *Napoli e l'arte ceramica dal XIII al XV secolo. La riforma dei Musei artistici industriali*. — Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908.

Premesse una erudita discussione sulle origini incerte dell'arte ceramica e una distinzione in due principali gruppi (piombifere e silio-alcaline) delle vernici usate per le antiche terrecotte, l'A. viene a trattare minutamente dello sviluppo preso da quell'arte in Napoli e degli influssi che ne' primi tempi ebbero su di essa i Saraceni di Sicilia e la colonia saracena istituita nel 1239 a Lucera da Federico II. Esamina poi con ogni cura gli scritti degli autori che lo hanno preceduto in questo studio, indi passa a dire delle più importanti fra le opere rimaste, delle capitolazioni e statuti di Napoli, dei diversi gruppi di lavoratori in ceramica (figuli, bocculari, tegamai, ecc.) e della protezione accordata dai re di Napoli a questo ramo dell'arte.

Un po' troppo di sfuggita l'A. accenna al gruppo del Modanino e ai quattro busti della scuola Della Robbia nella cappella del Crocefisso nella chiesa di Monte Oliveto. Più diffuso e minuto è invece nel dirsi degli artisti locali che esercitarono l'arte ceramica, ed esaurientissimo è nel tracciare la storia della Reale fabbrica di Capodimonte. Nel discutere infine le proposte per la riforma de' musei artistici industriali l'A. mostra una larga conoscenza dei mezzi atti a proteggere quest'arte usati qui e fuori ne' tempi passati e nel nostro.

g. p.

58. PERALI (PERICLE), *Tovaglie e mantili di Perugia (sec. XIII-XVI) con segni e simboli magici*. (*Augusta Perusia*, vol. II, pag. 65-71; Perugia, 1907).

I tessuti perugini e specialmente le tovaglie rappresentano nei loro fregi la continuazione cosciente (?) di segni e simboli magici e religiosi primitivi; e, secondo ogni probabilità, le eresie medioevali hanno alimentato nell'Umbria quel genere d'arte decorativa e simbolica. L'A. promette che tornerà su questa tesi molto audace, più temeraria anzi che audace.

59. SCANO (DIONIGI), *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*. [*Biblioteca Storica Sarda*, vol. I]. — Cagliari, Stab. tip. Montorsi, 1907.

L'opera è capitale per la storia dell'architettura sarda medioevale. Meno compiutamente l'A. si occupa della scultura,

anzi, di questa egli trascura affatto le manifestazioni locali più notevoli, quali sono la scultura in legno e l'oreficeria. Della pittura poi non è quasi parola. Ma, se si muta in « storia dell'architettura » il titolo dell'opera, questa diviene superiore a ogni elogio.

60. WULFF (OSKAR), *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*. (*Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarow gewidmet*, pag. 1-40; Leipzig, Hiersemann, 1907).

L'A. studia, seguendo un indirizzo tutto suo, lo sviluppo della prospettiva dai bizantini agli scolari di Giotto e conclude come questi abbiano, benchè inconsciamente, seguito le orme di quelli. Tale fatto, del resto già notato da tutti, dà agio all'A. di fare alcune considerazioni di ordine generale che hanno per fine di dimostrare come ogni forma rappresentativa debba essere, prima di ogni altro studio, sottoposta all'analisi psicologica, vale a dire alla determinazione delle associazioni estetiche d'idee e delle impressioni ottiche proprie a ciascun artista.

Storia particolare dei monumenti.

61. ANNONI (AMBROGIO), *Dell'edificio bramantesco di Santa Maria alla Fontana in Milano*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 10-13 e 28-34; Milano, 1908).

L'attribuzione della chiesa di Santa Maria della Fontana a Cristoforo Solari non ha fondamento: non manca invece qualche buon argomento in favore dell'ipotesi del Sant'Ambrogio che pensò, come autore, a Leonardo. Ma l'Annoni non accetta nemmeno questa seconda ipotesi e crede che della chiesa possa dirsi soltanto appartenere essa alla maniera bramantesca più schietta; l'ideatore dell'edificio sarebbe a indicare in Bramante stesso, se le date non si opponessero.

62. BERTINI CALOSSO (ACHILLE), *L'« Orfeo ed Euridice » attribuito al Perugino, già nella collezione Ravaisson-Mollien*. (*Scritti di storia di filologia e d'arte, Nozze Fedele-De Fabritiis*, pag. 221-226; Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908).

Il quadro, di fattura molto debole, non può considerarsi che come un prodotto della scuola del Perugino. Pare che esso provenisse da Siena; e si ritiene ora che sia entrato a far parte d'una collezione americana.

63. CANTALAMESSA (GIULIO), *Due quadretti di Pierre-Anloine Patel*. (*Bollettino d'arte*, a. II, fasc. I; Roma, 1908).

Illustrazione di due piccoli paesaggi, recente e mediocre acquisto della Galleria Borghese.

64. CONTI (ANGELO), *Due conviti di Mattia Preti*. (*Bollettino d'arte*, a. II, fasc. I; Roma, 1908).

Nella Pinacoteca di Napoli mancava, ed era, secondo il C., troppo grave lacuna, « una grande cena, un banchetto, una rappresentazione di convitati ». Ora di cene ve ne sono due, e grandissime, di che il C. va molto lieto, perchè « una Pinacoteca deve esser non solo utile alla cultura, ma fornire mezzi sicuri per affinare il gusto ».

65. DURAND GRÉVILLE (E.), *Raphaël à l'Exposition de Pérouse. (Augusta Perusia, vol. II, pag. 108-112; Perugia, 1907).*

Oltre alla predella di Fano (cfr. « Bollettino », 1907, n. 240), l'A., con argomentazione per noi dubbia, ritiene opere indiscutibili della giovinezza di Raffaello i quadri esposti coi n. 13, 14 e 21 nella sala XVII della Pinacoteca di Perugia.

66. FAZIO ALLMAYER (VITO), *Il monastero del Canelliere. (L'Ora, Palermo, 10 dicembre 1907).*

Accenna alla storia del monastero palermitano, del quale è oggi minacciata la demolizione, e alle opere d'arte in esso conservate. Si sofferma principalmente sulla *Adorazione dei Magi*, attribuita ad Antonello da Messina, e crede che la notevole tavola sia stata dipinta nella bottega d'Antonello, da più di un allievo di lui.

67. FRIZZONI (GUSTAVO), *Illustrazione comparativa di un insegna dipinto e di una scultura del Quattrocento. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 12; Milano, 1908).*

Una grande pala scolpita in legno, esistente nella chiesa di Santo Stefano in Belluno, non è che un'interpretazione in più umile forma artistica della pala di Alvise Vivarini, posseduta dalla Galleria di Berlino.

68. GNOLI (UMBERTO), *Un quadro sconosciuto di Giacomo Francia. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 27; Milano, 1908).*

Un *Cristo portacroce*, nel palazzo Malatesta (Roma): pregevole tavoletta spettante, crede l'A., al primo periodo del maestro.

69. GRONAU (GEORG), *Notizie inedite su due bronzi del Museo Nazionale di Firenze. (Rivista d'arte, a. V, pag. 118-121; Firenze, 1907).*

Le notizie si riferiscono al *Trionfo di Bacco* di Bertoldo e alla *Cassa dei Martiri* del Ghiberti.

70. HERMANIN (FEDERICO), *Due incisioni di Angiolo Falconetto e di Niccolò Boldrini. (Scritti di storia di filologia e d'arte, Nozze Fedete-De Fabritiis, pagine 285-290; Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908).*

Illustra un'acquaforte del F., esprime un paesaggio con Tobio e l'arcangelo Raffaele, e una stampa in legno del B., riproducente il disegno di una porta del Rinascimento; l'una e l'altra, inedite, appartengono alla collezione corsiniana.

71. JACOBSEN (EMIL), *Études de Titien pour les « Bacchantes » de Londres et de Madrid. (Gazette des Beaux-Arts, s. III, t. XXXIX, pag. 135-139; Paris, 1908).*

Fra i 28 fogli attribuiti a Tiziano nella collezione Santarelli e trascurati finora o ritenuti sospetti, uno (n. 7383) ha una grandissima importanza, secondo l'A., in quanto contiene i primi pensieri del maestro per i suoi *Baccanti*.

72. LAZZARONI (MICHELE) e MUÑOZ (ANTONIO), *Opere ignote di Antonio Filarete. (Rivista d'arte, a. V, pag. 103-111; Firenze, 1907).*

Un busto-ritratto dell'imperatore Giovanni Paleologo, nel Museo di Propaganda Fide, e una placchetta col *Trionfo di Giulio Cesare*, nel Louvre; l'una e l'altra opera spettano al periodo in cui l'artista lavorò in Roma ai servizi di Eu-

genio IV. La prima non ci sembra eseguita direttamente dal vero, ma ricostruita sulla medaglia del Pisanello.

73. LUGANO (PLACIDO), *Intorno a un quadro attribuito a Raffaello. (Scritti di storia di filologia e d'arte, Nozze Fedete-De Fabritiis, pag. 127-134; Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908).*

Un quadro attribuito a Raffaello esistette fino al 1686 nella chiesa del monastero olivetano di Santa Maria del Monte in Nocera dei Pagani. Nell'anno suddetto il quadro che esprimeva la Madonna col Bambino e San Giovanni fu venduto al marchese Del Carpio, vicerè di Napoli.

74. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Un quadro di Bartolo di Fredi in Brera. (Rassegna d'arte, a. VII, pag. 191; Milano, 1907).*

Determina come opera di Bartolo, al confronto con la tavola della chiesa di San Francesco in Montalcino, un politico di Brera, esprime l'Incoronazione della Vergine fra quattro Santi.

75. MASON PERKINS (F.), *Un dipinto sconosciuto di Masolino da Panicale. (Rassegna d'arte, a. VII, pagine 184-187; Milano, 1907).*

Una *Madonna col Bambino fra due angeli*, in affresco, nella chiesa di San Fortunato di Todi: l'opera fu già attribuita alla scuola umbra e anche, più precisamente, alla Spagna, ma non sembra dubbia la nuova determinazione del valentissimo A.

76. MASON PERKINS (F.), *Un lavoro sconosciuto di Matteo da Gualdo. (Rassegna d'arte, a. VII, pag. 191; Milano, 1907).*

Un trittico nella chiesa parrocchiale dell'antico castello di Palazzo, a breve distanza da Assisi.

77. MATRANGA (CESARE), *Dipinti di Antonio Van Dijck e della sua scuola nel Museo Nazionale di Palermo. (Bollettino d'arte, a. II, fasc. I; Roma, 1908).*

Ad Antonio Van Dijck il M. attribuisce senza esitanza, come già il Fazio Allmayer (cfr. « Bollettino », 1907, n. 146) una *Santa Rosalia* (n. 155) della Pinacoteca di Palermo, mediocre cosa per vero che non meritava di esser posta in evidenza. A molte altre opere del maestro (?) e di suoi imitatori, sparse nelle collezioni e nelle chiese di Palermo, accenna l'A.: opere che dimostrano l'ammirazione destata dal Van Dijck nel suo soggiorno in Sicilia, ma che hanno, fatta qualche rara eccezione, scarsissimo pregio intrinseco. L'elenco, redatto dal M., è del resto tutt'altro che completo.

78. MOLMENTI (POMPEO), *Di Pietro Longhi e di alcuni suoi quadri. (Emporium, vol. XXVII, pag. 31-38; Bergamo, 1908).*

Dopo alcune considerazioni generali sull'arte del Longhi, vengono illustrati brevemente i *Sette Sacramenti* della Galleria Querini Stampalia. Sono queste fra le rare pagine ove il pittore, che riesce abitualmente scipito, seppe trasfondere il suo naturale umorismo.

79. MUÑOZ (ANTONIO), *Dipinti di Bernardino Parenzan nel Museo Civico di Vicenza. (Bollettino d'arte, a. II, fasc. I; Roma, 1908).*

All'elenco delle opere del maestro, l'A. vuole siano ag-

giunte due tavolette del Museo di Vicenza: una *Cavalcata dei Magi* e un *Annunzio ai Pastori*. E le tavolette ricordano infatti il Parenzano, ma non troppo da presso.

80. NEBBIA (UGO), *Tra i vetri istoriati del Duomo di Milano*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 14-16; Milano, 1908).

Riassume la storia delle vetrate dipinte del Duomo, fermandosi su quelle che possono assegnarsi a Corrado de Mochis da Colonia. Opera certissima di questo maestro è la grande vetrata (1562-1565) sovrastante al mausoleo di Gian Giacomo Medici, e a lui spetta probabilmente anche la vetrata detta « degli Apostoli » (1567). Di parte della prima è data una splendida tricromia.

81. POGGI (GIOVANNI), *La tavola di San Zanobi nella chiesa di Santa Reparata*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 112-117; Firenze, 1907).

La tavola di San Zanobi, opera bizantina (?) del sec. XIII, che si conserva oggi nella Galleria di Parma (sala XXII, n. 54), pervenne a questa dalla Compagnia fiorentina di San Zanobi. Prima ancora la tavola appartenne a Santa Maria del Fiore, ove rimase sino alla fine del secolo XV.

82. POGGI (GIOVANNI), *Un tondo di Benedetto da Maiano*. (*Bollettino d'arte*, a. II, fasc. I; Roma, 1908).

Una nuova e notevolissima opera di Benedetto — un tondo marmoreo con la Madonna e il Bambino — ha rinvenerito il P. nella chiesa dei Ss. Giacomo e Filippo a Scarperia. L'esattezza della determinazione è dimostrata esaurientemente mercè il riscontro col tondo della cappella Strozzi in Santa Maria Novella.

83. ROSSI (ATTILIO), *Tivoli*. (*Emporium*, vol. XXVII, pag. 39-52; Bergamo, 1908).

Illustra diligentemente alcune opere d'arte tiburtina del Medioevo e del Rinascimento, sfuggite finora quasi tutte all'attenzione degli studiosi. Interessanti specialmente gli affreschi dell'abside della chiesa di San Silvestro (sec. XII-XIII), una tavola di Antonazzo (?) nella chiesa di Santa Maria Maggiore, le decorazioni del cortile dell'antica casa Mancini (secolo XVI), ecc.

84. ROSSI (ATTILIO), *Un saggio della statuaria medievale in legno*. (*Bollettino d'arte*, a. II, fasc. I; Roma, 1908).

Una *Deposizione*, in figure quasi grandi al vero, nella Cattedrale di Tivoli, è notevole monumento da attribuirsi alla fine del secolo XII o alla prima metà del secolo XIII. L'A. inclina poi a riconoscere in esso un prodotto d'arte borgognona piuttosto che un prodotto dell'arte indigena romana.

85. SACCÀ (VIRGILIO), *Per una presunta tavola di Antonello*. (*Archivio storico messinese*, a. VII, pag. 131-136; Messina, 1906).

Presso la famiglia Altanasio di Messina esiste un quadro attribuito ad Antonello da Messina, esprimente i Santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino. La tavola va sicuramente (?) identificata con quella che, come racconta il Gallo negli *Annali di Messina*, fu donata alla famiglia Gallo nel 1443 dalla regina Maria, moglie di Alfonso il Magnanimo. Nè la

data 1443 esclude, secondo il Saccà, che autore dell'opera possa esser lo stesso Antonello.

86. SCALVANTI (OSCAR), *La tavola dell' « Annunciazione » di casa Ranieri alla Mostra di Perugia*. (*Augusta Perusia*, vol. II, pag. 97-108; Perugia, 1907).

Difende lungamente e strenuamente, ma vanamente, l'attribuzione al Perugino della *Annunciazione* di casa Ranieri.

87. SERRA (LUIGI), *I disegni del Domenichino agli Uffizi*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 187-191; Milano, 1907).

Dopo un diligente esame dei sessanta disegni attribuiti al Domenichino nella Galleria degli Uffizi, l'A. conclude che pochi fra essi sono i disegni originali e pochi i notevoli.

88. SUPINO (IGINO BENVENUTO), *Il quadro di Filippino Lippi nella Badia fiorentina*. (*Vita d'arte*, volume I, pag. 143-154; Siena, 1908).

Illustrando nuovamente il capolavoro di Filippino, il valoroso A. ci ha dato soprattutto delle pagine di gratissima lettura. Nè, se nulla ha detto di nuovo, è sua la colpa.

89. TOESCA (PIETRO), *Lo scultore del monumento di Francesco Spinola*. (*Scritti di storia di filologia e d'arte*, *Nozze Fedele-De Fabritiis*, pag. 173-180; Napoli, Riccardo Ricciardi, 1908).

Il monumento sepolcrale eretto circa il 1442 al capitano genovese Francesco Spinola (parzialmente conservato ora nel cortile del palazzo Spinola) spetta al maestro medesimo che scolpì, a Castiglione d'Olona, il mausoleo del cardinale Branda Castiglione. L'anonimo autore delle due opere è uno dei molti scultori lombardi che emigrarono a Genova; e può scorgersi qualche relazione con lo stile di lui nelle opere prime di Giovanni Gagini.

Biografia artistica.

90. FABRICZY (CORNELIO DE), *Bertoldo di Giovanni e il suo lavoro per Santo di Padova*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 26; Milano, 1908).

Pubblica i documenti, conservati nell'archivio dell'Arca, che si riferiscono all'opera di Bertoldo per il Santo. Bertoldo ebbe commissione per due fra i dodici bassorilievi in bronzo destinati alle cortine del coro, ma non ne eseguì che uno solo; nè questo piacque ai massari. Ebbe tuttavia un compenso assai maggiore del pattuito.

91. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Cesare da Sesto e un nuovo acquisto della Pinacoteca di Brera*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 21-26; Milano, 1908).

Dal *San Girolamo* di Cesare da Sesto, recentemente acquistato per la Pinacoteca di Brera, il Malaguzzi trae argomento per riprendere in esame l'attività del maestro in tutto il periodo ultimo della sua vita, il periodo caratterizzato da forti influssi raffaelleschi e rappresentato specialmente dalla *Madonna del Bassorilievo* e dalla *Adorazione dei Magi*.

Il M. ha dato così un buono e notevole contributo alla biografia di Cesare, ma è troppo sommario l'accenno che egli ha fatto dell'attività del maestro in Sicilia. L'A. anzi ha sorvolato a dirittura su questo punto; ma il punto è molto

interessante. Nel messinese restano tracce larghissime e non ancora studiate degli influssi esercitati da Cesare da Sesto, e forse vi resta ancora qualche sua opera originale.

92. MAYER (AUGUST L.), *Iusepe de Ribera* [*Kunstgeschichtliche Monographien*, X]. — Leipzig, Hiersemann, 1908.

Ottima indubbiamente è questa monografia su lo Spagnoletto. Notiamo tuttavia qualche lacuna per quanto concerne l'Italia; per esempio, non sono rammentati il *San Girolamo*, di autenticità non contestabile, che appartiene alla collezione Castellacci in Ragusa Inferiore, e la *Pietà* che il maestro dipinse a Napoli nel 1649-50 per incarico del principe Ruffo di Scaletta e che si ammira tuttora nell'oratorio annesso alla chiesa di Gesù e Maria in Messina.

93. SACCÀ (VIRGILIO), *Michelangelo da Caravaggio pittore*. (*Archivio storico messinese*, a. VII, pag. 40-69, a. VIII, pag. 41-79; Messina, 1906-07).

Ritesse, con intendimenti apologetici, la biografia del Caravaggio, recando intorno ad essa qualche nuovo e utile contributo, limitatamente per altro al soggiorno del maestro in Sicilia. Astrazione fatta da tale soggiorno il S. appare tutt'altro che bene informato dell'argomento. Nè poi mostra di esser penetrato nello spirito dell'arte del Caravaggio, che egli vuole a ogni costo difendere da ogni taccia di volgarità. Preziosa tuttavia l'osservazione che era nel Caravaggio un po' dell'anima di Giordano Bruno.

94. SCHMIDT (JAMES VON), *Pasquale da Caravaggio*. (*Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, pag. 115-128; Leipzig, Hiersemann, 1907).

L'A. si è forse lasciato trasportare troppo dall'amore delle sue deduzioni. Si potevano semplicemente accettare, espresse nello stesso modo che egli fece nel suo studio precedente — *Die altär Guillaume des Perriers* — in forma cioè d'ipotesi; ma l'assoluta sicurezza con cui egli ritrova Pasquale da Caravaggio, artista poco conosciuto e per prove documentarie e per opere, in monumenti come quelli Riario ai SS. Apostoli, Savelli a Santa Maria in Aracoeli, Albret nella stessa chiesa e in altri numerosi, appare veramente eccessiva, tanto più che le opere suddette in gran parte si riattaccano alla pura scuola romana, o per forme caratteristiche o almeno per influssi chiaramente riscontrabili.

95. SCHUBRING (PAUL), *Matteo de' Pasti*. (*Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, pag. 103-114; Leipzig, Hiersemann, 1907).

L'A. studia l'attività artistica di Matteo de' Pasti come scultore e pittore. E ritrova Matteo scultore in un rilievo del San Francesco di Rimini rappresentante antiche divinità e in un altro del castello sforzesco che ha per soggetto San Ludovico. L'A. corrobora le sue asserzioni con confronti di motivi, tolti da medaglie autentiche dell'artista, ma non riesce, sebbene sia molta finezza nella sua analisi, a persuadere, tanto più che le opere date a Matteo ricordano, e abbastanza da presso, Agostino di Duccio. A Matteo, pittore, l'A. ascrive insieme al Lippmann il codice di Dresda: — *Valturinus, liber de re militari* — e un'ancona nella Galleria di Karlsruhe (n. 404), rappresentante la *Adorazione del Bambino*.

96. SEMRAU (MAX), *Donatello und der sogenannte Forzori-Altar*. (*Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, pag. 95-102; Leipzig, Hiersemann, 1907).

Studio accurato, preciso, alle volte minuzioso della tecnica di Donatello. L'A. illustra un rilievo del South-Kensington-Museum, già dato dal Bode e dal Meyer come uno schizzo dell'altare per la città di Firenze dedicato dalla famiglia Forzori, e lo mette a riscontro con il pulpito di San Lorenzo e i rilievi di Padova: rileva come l'arte di Donatello, verso la fine della sua vita, si affinasse maggiormente ed acquistasse compostezza, aggiustando, specie nei rilievi, le figure, con un criterio tutto nuovo, al piano, tanto quasi da percorrere le leggi più ardite della prospettiva.

97. TELLUCCINI (A.), *Contributo alla biografia di Filippo Iuvara*. (*Archivio storico messinese*, a. VIII, pag. 1-36; Messina, 1907).

Pubblica importanti documenti inediti, i principali dei quali si riferiscono alla nomina dello Iuvara ad accademico di San Luca e ai rapporti del medesimo con re Vittorio Amedeo II.

Altri documenti si riferiscono a Francesco Iuvara, argentiere, fratello di Filippo.

98. TOURNEUX (MAURICE), *Un pastelliste anglais du XVIII^e siècle: John Russett*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXIII, pag. 25-30 e 81-86; Paris, 1908).

La fama del Russel (1745-1805) non andò oltre i confini dell'Inghilterra malgrado la monografia dedicata dal Williamson al pittore. Il T. cerca di dimostrare che questi non fu inferiore ai suoi contemporanei più illustri: Reynolds, Gainsborough, Romney.

99. VENUTI (TERESA), *Un archeologo del Settecento: Ridolfino Venuti*. — Roma, per cura d.l'Associazione archeologica romana, 1907.

Con grandissima diligenza l'A. segue, valendosi dei ricordi di famiglia e di documenti conservati in buona parte nella originaria Cortona, gli studi archeologici dell'avo suo e ne annovera con filiale compiacenza gli onori. Enumera poi con minuta conoscenza le opere che egli ha lasciato, opere alle quali il rapido progresso degli studi ha tolto ora in gran parte quel valore che pur ebbero al loro tempo.

100. WARBURG (ABY), *Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung*. (*Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, pag. 129-152; Leipzig, Hiersemann, 1907).

Prendendo le mosse dalle notizie che Francesco di Giovambattista Sassetti scrisse nel 1600 sulla sua famiglia, l'A. studia, un po' fuggacemente, le opere d'arte fatte erigere in Firenze da Francesco di Tommaso di Federigo Sassetti, l'amico di Cosimo, di Piero e di Lorenzo de' Medici, e specialmente si ferma sulla cappella in Santa Trinita dipinta dal Ghirlandaio. La parte più importante dello studio è la produzione di un documento, scoperto dall'A. nell'Archivio di Stato di Firenze, in cui si raccolgono le ultime volontà testamentarie del nobile uomo. Dalla « fortuna » che spesso nel testamento si nomina e ch'è Francesco Sassetti aveva

assunto come emblema, l'A. trae occasione per alcune considerazioni iconografiche sullo sviluppo del motivo nel Rinascimento.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

101. BENEDITE (LEONCE), *Les collections d'art en Amérique*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXIII, pag. 161-176; Paris, 1908).

Riflessioni d'indole artistica ed economica sulla pubblicazione delle *Noteworthy paintings in American private collections*, per opera dei signori La Farge e Jaecaci. Dei quindici volumi onde l'opera sarà formata è uscito il primo illustrante le collezioni Gardner, Pope, Hay, Terrell e Sprague.

Data l'importanza della pubblicazione e il suo costo (il primo volume vale duemila dollari) non sarà male avvertire che una copia di essa si trova nella biblioteca dei Musei Nazionali di Parigi.

102. GNOLI (UMBERTO), *L'arte umbra all'Esposizione di Perugia*. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.

Un testo breve, ma diligente e preciso. Riproduzioni numerosissime, ma non sempre nitide. Il volume costituisce nell'insieme il ricordo più notevole della *Mostra d'antica arte umbra*.

103. HOLMES (C. J.), *Recent acquisitions by Mrs. C. P. Huntington from the Kann collection*. (*The Burlington Magazine*, vol. XII, pag. 197-232; London, 1908).

La collezione del defunto Rodolfo Kann posta in vendita l'anno scorso è andata in gran parte a finire, come era prevedibile, in America. Notevoli tuttavia sono gli acquisti fatti dai signori Huntington di opere importantissime delle scuole spagnola, olandese, fiamminga. Fra esse due capolavori del Rembrandt — il Vecchio con un busto di Omero (1653) e il ritratto di Hendrickje Stoffels (1660) — e due ritratti di Franz Hals. L'A. coglie l'occasione per rifare il parallelismo

fra i due contemporanei tanto grandi e tanto diversi, il primo immaginatore di figure in un assoluto isolamento sì da trarne potenti effetti di subcoscienza, il secondo riproduttore soltanto di quel che si vede con una facilità negligente non mai più raggiunta. E il paragone assume tanto maggior valore in quanto è fatto a proposito di opere che rappresentano alcune delle più elevate espressioni dei due grandi. Oltre questi quadri sono venuti in possesso dei signori Huntington una *Madonna* di Roger de la Pasture, una *fanciulla* (forse la figlia maggiore) del Velasquez, il *Tbreador* del Goya, e un ritratto del Greco.

104. JAHN RUSCONI (ARTURO), *Il rinnovamento della Galleria Nazionale Corsini*. (*Emporium*, vol. XXVII, pag. 122-140; Bergamo, 1908).

Loda il riordinamento iniziato dal direttore Hermanin, e accenna ai nuovi acquisti della Galleria e alle modificazioni recentemente portate nelle attribuzioni di alcuni quadri (Maratta, Cittadini, Ribera).

105. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *La collezione Dubini di disegni antichi*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 39; Milano, 1908).

L'arte dell'Alta Italia è rappresentata nella collezione milanese con particolare ricchezza; la scuola veneta specialmente vi si afferma con una bella serie di disegni dei migliori maestri del Cinquecento (sopra tutti il Tintoretto). Fra altri disegni notevoli sono ricordati uno studio di Giambologna per la fontana del *Nettuno* e la *Madonna* del Correggio, già pubblicata dal Ricci (*Rivista d'arte*, a. III).

106. NICOLLE (MARCEL), *La collection Rodolphe Kann*. (*Revue de l'art. anc. et mod.*, t. XXIII, pagine 187-204; Paris, 1908).

Rapida rassegna dei capolavori della collezione, oggi dispersa.

107. ZIMMERN (HELEN), *La collezione Peruzzi di ferri battuti*. (*Emporium*, vol. XXVII, pag. 53-66; Bergamo, 1908).

Brevi cenni di una nuova e interessante collezione, recentemente costituita dal marchese Rodolfo Peruzzi de' Medici (Firenze).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile*.

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45



Fig. 1 — Sarcofago romano. Battaglia delle Amazzoni. Vaticano
(Fotografia Anderson)

DIVERSE OPERE D'ARTE

EVOCATE DA UNA NOTA ILLUSTRAZIONE DI DISEGNI



I troviamo in presenza dell'ultima parte della pubblicazione di Sidney Colvin,¹ consistente in una scelta di altri 26 disegni di autori antichi. Differiscono sensibilmente fra loro in ragione della loro provenienza e dell'intimo valore artistico, ma per la maggior parte sono documenti preziosi di peregrine creazioni, da richiamare vivamente la nostra attenzione su opere analoghe eseguite in iscultura e in pittura.

Poco avremmo da aggiungere a quanto riferisce il C. intorno al foglio più antico, ottimamente riprodotto in facsimile nella sua qualità di disegno a penna, ombreggiato a sepia, su pergamena sensibilmente ingiallita. Vi è rappresentata una caratteristica figura di arciere barbuto e dalla lunga capigliatura ricciuta, raccolta sotto un berrettone cuspidale, vestito di semplice giubbone fin sopra le ginocchia, in quella che sta per iscozzare una freccia, mentre dalla cintura pende una pesante, curiosa scimitarra e la faretra con altre frecce.

Lo stile, come viene osservato dal commentatore, sembra certamente quello di qualche maestro senese del decimoquarto secolo, del seguito di Simone Martini, — se non è forse quello di qualche artista francese cresciuto nella sua scuola in Avignone. La figura si qualifica per uno degli sgherri attinenti ad un *Martirio di San Sebastiano*. Rari sono, come si sa, i disegni di simil fatta, e così antichi, giunti sino a noi.

Il foglio che segue è interessante in ispecial modo come testimonianza del piacere che si procuravano gli artisti del nostro Rinascimento nel riprodurre soggetti e composizioni del mondo antico. La tecnica con cui è eseguito il disegno a punta d'argento e lumeg-

¹ *Selected drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library of Christ Church, Oxford. Part VI chosen and described by Sidney*

Colvin M. A. Keeper of Prints and Drawings in the British Museum. Oxford: At the Clarendon Press London: Henry Frowde MDCCCXVII.



Fig. 2 — Lorenzo di Credi
Studio per un Davide

giature a biacca su carta leggermente tinta in tono roseo, accenna alla origine fiorentina della fine del XV secolo, e il nome del Granacci come possibile autore viene suggerito non senza buone ragioni. In due zone orizzontali, sovrapposte una all'altra il disegnatore si studia di rendere l'immagine di un soggetto molto movimentato, nel quale si riconoscono agevolmente degli episodi di combattimenti fra i Greci e le Amazzoni. Del pensiero originale si riscontrano parecchie tracce in un sarcofago del Museo Vaticano che si dà qui riprodotto (fig. 1), ma che non è, da quanto apprendiamo, se non un frammento di un bassorilievo più esteso, di cui una parte si vede sulla facciata del palazzo Salviati. Paragonando tuttavia il disegno col sarcofago del Vaticano si sarebbe tentati di ammettere che quest'ultimo, appartenente, come appare, alla decadenza della scultura romana, sia stato alla sua volta desunto da qualche fregio a bassorilievo preesistente, dove i singoli motivi della pugna sarebbero stati condotti con maggior larghezza e spigliatezza. Per quanto queste qualità si potrebbero mettere sul conto dell'interprete fiorentino, c'induce a sostenere il presupposto, il fatto, che nel disegno apparisce un particolare notevole, mancante affatto nel sarcofago. Infatti fra il secondo e il terzo cavallo, a incominciare dal lato sinistro, intercede un gruppo consistente nelle figure di una Amazzone accovacciata a terra e di un uomo che si slancia contro di lei per colpirla; gruppo assai bello di linee e vivacemente espresso, — ma interamente soppresso, come si vede, nel sarcofago. Quanto alla composizione di combattenti, presentata nella parte inferiore del foglio, poichè non trova riscontro nel monumento vaticano, rimar-

rebbe a vedere se e in quanto corrisponda al frammento del palazzo Salviati. Considerata l'estensione di questa parte del disegno, che racchiude non meno di sette figure, non pare possibile che unitamente a quella disegnata superiormente abbia potuto essere ricavata dal bassorilievo di un sarcofago, causa l'eccessiva estensione dell'insieme, in lunghezza, tale da far pensare piuttosto, come si disse, al prototipo di preesistente fregio in bassorilievo.

Ecco pertanto un tema attraente da studiarsi ulteriormente e da risolvere, se sarà possibile, da qualche intelligente e dotto amico dell'archeologia e dell'arte del Rinascimento ad un tempo.¹

Chi è che non rammenti la leggiadra figura dell'adolescente Davide in bronzo, del Verrocchio nel Museo Nazionale di Firenze? La figura che ci viene presentata sul terzo foglio e che alla nostra volta ripresentiamo qui (fig. 2) è certamente di origine fiorentina, posteriore di parecchi decenni alla statua suindicata, ma non esente di certa affinità con la medesima. Nello stesso tempo se ne scosta sensibilmente, — perchè in realtà, a parte

¹ Per tutto quanto concerne il sarcofago e la sua storia, non che la riproduzione di altri disegni, si veda, come accenna il C., la monografia di KARL

ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, vol. II, pag. 96 e seg. e tav. XXXIII.

l'atteggiamento del braccio sinistro appoggiato all'anca, ogni cosa apparisce intesa diversamente, a cominciare dalla testa per venire al movimento delle spalle, del braccio destro e delle gambe.

Un amico intelligente, il conte Carlo Gamba bene avvertì un tratto di somiglianza con certo nudo, di mano di Lorenzo di Credi, somiglianza da ritenersi non puramente accidentale, ma che potrebbe anzi indurre a ritenere del suddetto artista (altro degli allievi del Verrocchio) il disegno stesso, anzichè del Granacci, come opinerebbe il Berenson. Il nudo al quale accenniamo è quello della sua Venere, quale vedesi dipinta in una tela da parecchi anni in qua esposta in Galleria degli Uffizi (fig. 3). È notevole in entrambi i lavori, che porghiamo a confronto, la linea serpeggiante che segna il lato destro di ciascuna figura e dà un risalto esagerato al rispettivo fianco. Così pure le forme e l'atteggiamento delle gambe si corrispondono sensibilmente. La tecnica stessa, ossia il processo alla punta d'argento con la lumeggiatura a biacca trova alla sua volta la sua applicazione in buon numero di disegni di mano di Lorenzo.

Per la genesi di una delle storie dell'Antico Testamento, trattate da Michelangelo sulle volte della Sistina, ha un significato notevole il foglio contenente due distinti affollamenti di figure nude, i cui movimenti accennano ad una straordinaria agitazione. Si riferisce indubbiamente al fatto del castigo mandato da Dio al popolo d'Israele con una invasione di serpenti, dal quale non poterono liberarsi se non rivolgendo lo sguardo, secondo l'ordine di Mosè, ad un serpente di bronzo innalzato alla loro presenza; simbolo adottato più tardi come accenno al salvamento delle anime mercè la fede rivolta al Redentore, nel nuovo patto. È uno dei fatti dell'Antico Testamento rappresentati dal Buonarroti sulla volta della Sistina. Il foglio di Oxford ce lo mostra appunto preoccupato di siffatto soggetto, ma con una ampiezza cui egli non potè dare seguito nell'affresco, per mancanza di spazio. Si direbbe infatti che prima di preoccuparsi del posto entro il quale aveva da trattare l'argomento, egli si fosse compiaciuto dare libero sfogo alla sua ardente fantasia coll'immaginare espresso da prima nel movimento di moltissime figure lo scompiglio, lo spavento, suscitato in una fitta accolta di mortali pel flagello da cui in quel momento viene terrorizzata, di poi in una seconda composizione un argomento da dare luogo ad un altro quadro, nel quale è intesa una nuova moltitudine egualmente appassionata, nell'atto di rivolgere lo sguardo al segno di salvamento. Indizi mirabili della potenza del suo pensiero, tali schizzi sono in parte ombreggiati ed accuratamente elaborati, in parte appena leggermente indicati, producendo comunque sia un'impressione grandissima, di un valore suggestivo, che va bene oltre quanto vi è effettivamente rappresentato, come ebbe ad osservare giustamente un noto critico.¹



Fig. 3 — Lorenzo di Credi: Venere
Galleria degli Uffizi - (Fotografia Brogi)

¹ *The drawings of Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, by J. C. Robinson. Oxford at the Clarendon Press 1870, pag. 39.*

Obbligato sulla volta della Sistina a limitarsi allo spazio triangolare, ossia ad un pennacchio intercedente fra un arco e l'altro, egli riunì in un solo quadro i due episodi della invasione e della liberazione (fig. 4), scostandosi interamente da quanto aveva ideato, riducendo d'assai il numero delle figure, indubbiamente in base ad altri reiterati studi, dei quali non siamo a cognizione, ma che potrebbero tuttora trovarsi in qualche collezione; atti, al pari della mirabile opera dipinta, a preannunziare il concetto del Giudizio Universale nel suo dualismo fra la scena dei dannati e quella dei beati.

Meno importanti sono gli altri due fogli di Michelangelo, nella stessa raccolta dell'Università, rappresentanti l'uno uno strano cane accovacciato, l'altro il soggetto dell'Annunciazione, opera della tarda età dell'artista, come bene rileva il commentatore, condotta in un modo alquanto indeterminato e con certa esitanza nella ricerca della forma desiderata. Appar-



Fig. 4 — Michelangelo Buonarroti: Il serpente di bronzo. Cappella Sistina
(Fotografia Anderson)

tiene circa allo stesso tempo in cui tentò il medesimo soggetto in alcuni altri disegni, uno dei quali è conservato al Museo Britannico. Questi ed analoghi schizzi servirono, come è noto, da modelli ad alcuni quadri di Marcello Venusti, di cui uno dei migliori sta esposto nella sagrestia di San Giovanni in Laterano, e si dà qui riprodotto nella fig. 5, come segno di un'opera interamente ispirata dal maestro.

* * *

Se volgiamo ora la nostra attenzione all'ambiente artistico urbinato, a quello cioè a dire dal quale scaturì il soave ingegno di Raffaello, eccoci di fronte uno studio al carboncino, che ci fa presentire davvero il delicato suo sentimento. È il noto disegno raffigurante un busto di giovane donna, il viso girato di terza, simbolizzata per una martire dal ramoscello di palma che reca nella mano sinistra.

Nella galleria dell'Università di Oxford si conserva tuttora sotto il titolo di « Nota dei quadri, pastelli e disegni » il Catalogo della collezione Antaldi di Urbino, in manoscritto del XVII secolo, dove vuolsi ritenere accennato questo foglio sotto il n. 21 nei termini seguenti:

« Un disegno o testa fatta di lapis nigro ben rifornito, che rappresenta una Santa, con la palma in mano in mezzo foglio di carta reale per alto, di mano del medesimo Raffaele ». ¹

Se non che già il Robinson nel suo Catalogo ebbe ad accorgersi, che non ostante la presenza delle iniziali R. V. applicate (da mano posteriore certamente) alla parte bassa del foglio, questo non si poteva ritenere per opera sua e che con maggiore probabilità di cogliere il vero c'era da pensare a Timoteo Viti. Che sia di sua mano infatti ora è cosa ammessa senza ambagi dalla critica moderna e può essere dimostrato per la perfetta corrispondenza, non solo nel sentimento della figura, ma anche nel modo di concepirne e renderne le forme, con opere accertate del dolce pittore, fra le quali ci basterebbe rammentare il quadro della



Fig. 5 — Marcello Venusti: L'Annunziazione
Roma, Chiesa di San Giovanni - (Fotografia Anderson)

sua *Santa Maria Maddalena* nella Pinacoteca di Bologna e vieppiù la *Madonna Annunziata*, fra i due Santi, a Brera. Così pure testimonia in suo favore l'affinità con la scuola bolognese del Francia e del Costa, che vi traspare come chiaro indizio della sua derivazione dalla medesima. Per essere più precisi anzi vuolsi osservare col Morelli ch'è massime l'affinità col Costa quella che vi si rivela, allo stesso modo come apparisce ne' suoi quadri giovanili (assai sciupati pur troppo) nella Pinacoteca di Brera. Ci ricorre alla mente fra altro un quadro del Costa a Bologna, ricco di vaghi motivi di diverso genere, che si dà qui riprodotto come 6^a figura, perchè si veda la somiglianza fra la soave testa del giovane e virginale San Giovanni (non ostante l'ovale del viso alquanto più allungato) e la testa nel disegno di Timoteo.

¹ Volendo prestare fede ad una nota in coda al Catalogo i disegni sarebbero appartenuti alla famiglia Viti in Urbino essendo stati raccolti dal noto pittore Ti-

moteo. I discendenti suoi poi dicesi ne abbiano venduto una parte al celebre raccoglitore Crozat, mentre il rimanente per eredità passò alla famiglia Antaldi.

In vero in questa tavola, — non abbastanza lodata dai critici in ragione del suo merito, e che l'autore volle firmare a piene lettere col suo nome e con la data 1497, eseguendola per l'antica famiglia Ghedini, — una cosa massimamente c'interessa ed è quella del come già vi faccia capolino in germe quella grazia pura, ineffabile, la quale poi mediante il tramite del Viti si trasfuse nel giovane Raffaello; verificandosi così in Timoteo il legame mercè cui la scuola di Bologna viene a collegarsi a quella del Sanzio.

E poichè la pala lodata ci sta dinanzi agli occhi non possiamo fare a meno dal richiamare l'attenzione degli amatori sui pregi dell'opera, tanto per l'espressione intimamente severa delle figure quanto per quello che concerne la composizione della parte architet-



Fig. 6 — Lorenzo Costa: La vergine in trono con Santi Bologna. Chiesa di San Giovanni in Monte

tonica e decorativa, non che per quella del paesaggio così ingegnosamente e con tanto senso del pittorico introdotto dall'autore nel vano predisposto sotto il trono consacrato alla Madonna. Una musica di linee e di colori tutto quanto, da accordarsi a meraviglia con quella alla quale si accingono i teneri due angioletti muniti delle loro viole d'amore.

Dell'intimo nesso artistico che corre fra il Costa e il Viti poi stimiamo valga a darci testimonianza un piccolo dipinto, — per quanto semplice frammento — della R. Pinacoteca di Monaco (fig. 7). È una testina, verosimilmente intesa per un San Michele, racchiusa entro un ovale, le spalle coperte da corazza di ferro, sopra una fibbia della quale un qualche restauratore del passato volle inserire le iniziali R. S., certamente per accreditare l'opera a Raffaello. Non si vorrà negarvi d'altronde un non so che, atto a richiamare l'ideale grazioso del giovane urbinate, si starebbe per dire di più qualche cosa che ci riconduce col pensiero alle fattezze quasi fem-

minili dell'artista stesso, quali appariscono nel noto suo ritratto in Galleria degli Uffizi a Firenze. L'intonazione più cupa, più brunastra tuttavia ci riavvicina alla maniera di dipingere del Costa, e non ostante il modo di modellare le fattezze del viso, in ispecie quello di contornare gli occhi, si accorda con quanto ci porge il viso nel disegno di Oxford, in guisa siffatta da condurci alla conclusione, il quadretto di Monaco aversi a tenere per opera del nostro amabile Timoteo, forse del tempo in cui si trovava a Bologna in diretti rapporti col Costa e col Francia. Dov'è da avvertire intanto, che alla Galleria di Monaco esso pervenne precisamente da Bologna, come acceuna il Catalogo dall'antica raccolta Sampieri, per acquisto fattovi sotto il regno del re Lodovico I, il noto protettore delle arti nella casa di Baviera.¹

Ed ora, prima di rivolgerci ad altri argomenti, ci sia lecito rammentare il merito che si compete al nostro Morelli nel portare nuova luce e criterio più determinato intorno al vero posto che occupa nello sviluppo storico l'artista di che si va ragionando. Egli è riuscito a dimostrare innanzi tutto, che contrariamente a quanto generalmente si era creduto,

¹ Per quali considerazioni l'accennato piccolo ovale oggi vengasi attribuito al Sodoma è cosa che non

sapremmo spiegare, da poichè non apparisce nulla che giustifichi simile giudizio.

il Viti vuole essere riconosciuto pel predecessore, secondo ogni verosimiglianza anzi pel primo maestro del giovinetto suo concittadino, Raffaello, anzichè suo seguace, per quanto, avendolo sopravvissuto di tre anni, possa nella tarda età averne sentito l'influenza alla sua volta.¹ E là dove porge riprodotto il foglio di Oxford osserva giustamente, come il Robinson nel suo Catalogo, mentre si è apposto al vero pensando al Viti come autore del medesimo, abbia condiviso il pregiudizio generale rispetto alle invertite relazioni sue col Sanzio, congetturando si avesse a scorgere in detto disegno una copia da un disegno di Raffaello, quando in realtà tutto vi parla in favore di uno studio originale, nel quale si manifesta l'espressione costesca quasi più di quella di Raffaello. A parte la sua provenienza da Urbino, la spontaneità con cui vi è condotto il tratto del carboncino anzi vi è tale, che



Fig. 7 — Timoteo Vite: L'Arcangelo Michele
Regia Pinacoteca di Monaco - (Fotografia Hanfstängl)

non ostante il rispetto dovuto al sapere dell'egregio collega, Adolfo Venturi,² il quale ne contesta l'originalità, dobbiamo schierarci dalla parte del Morelli e del Colvin nel ritenerlo l'originale al confronto con altro corrispondente disegno, già di proprietà Piancastelli, ora conservato nell'Istituto Americano di archeologia ed arte a Roma, nel parer nostro ricavato da quello di Oxford.

L'evocazione del genio raffaellesco vero, ne' suoi studi a penna e a matita, anche in questa ultima parte della grandiosa pubblicazione non doveva essere trascurata, da poi che la raccolta della fondazione Taylor (l'universitaria) notoriamente è tanto ricca in disegni da

¹ Vedansi in proposito le idee svolte dal Morelli, (anche in relazione alle prime opere di Raffaello), nel suo terzo volume tedesco dei *Kunsteritische Studien*, pubblicato dal Brockhaus di Lipsia due anni dopo la sua morte, cioè nel 1893, sotto il titolo: *Die Galerie*

zu Berlin, von Ivan Lermolieff, nebst einem Lebensbilde Giov. Morelli's, ecc.

² Vedi il suo articolo intitolato: *Un disegno di Timoteo della Vite*, in *L'Arte*, dell'anno 1903, pagina 101.

lui provenienti. Un grazioso motivo che si vede indicato in più di un foglio, al Sanzio stesso attribuiti, è quello concernente il soggetto della *Natività di N. S.* il cui concetto si distingue da quelli generalmente invalsi mercè un curioso particolare, per cui il Bambino Gesù viene presentato seduto sopra una sella poggiata a terra, anzichè giacere sul suolo, come si usava di solito. Questo motivo tuttavia, se vuolsi credere a quanto scrisse nei suoi



Fig. 8 — Raffaello: Studio di testa femminile. Raccolta degli Uffizi

studi sui disegni il Lermolieff con ragioni ben degne di considerazione, andrebbe riportato ad un concetto e alla mano di un altro precursore di Raffaello, v. a. d. del Pinturicchio. Rimandiamo quindi al già rammentato suo terzo volume tedesco (pag. 365 e seg.) quanti desiderano addentrarsi nell'arduo argomento.¹

¹ Il Colvin credette, il Morelli non avere avuto cognizione di quello fra detti d'egni che contiene fra

altro uno schizzo di una chiesa e le parole calligraficamente scritte: *Carissimo quanto fratello*, — laddove

Il vero Raffaello, quale si manifesta nell'espressione sciolta ed animata che lo distingue fin dal principio da' suoi maestri, noi lo scorgiamo nei disegni seguenti. In primo luogo nello studio definitivo pel gruppo centrale della *Presentazione al tempio*, dipinta nella predella che stava unita in origine alla pala della *Incoronazione della Vergine*, ora staccate l'una dall'altra nella stessa Pinacoteca Vaticana. È l'opera che l'autore, non per anco ventenne, ebbe ad eseguire a Perugia, fra il 1502 e il 1503, per ordine di Maddalena degli Oddi, che ne volle decorare l'altare di famiglia nella chiesa di San Francesco. Distolta da tempo dal suo luogo d'origine, è da sperare almeno che in occasione del riordinamento della Galleria siano riunite le due parti che formavano già un sol tutto. Vi si verificherà allora, crediamo, il fatto che l'autore si dimostra più forte e più progredito nell'arte laddove eseguisce in piccolo formato, meglio adeguato alle sue facoltà giovanili, che non nell'esecuzione in grande, dove le forme umane e i movimenti riescono alquanto più impacciati



Fig. 9 — Raffaello: La Presentazione al tempio. Pinacoteca Vaticana
(Fotografia Anderson)

e difettosi. La predella indicata infatti vuolsi stimare una delle più rare perle della raccolta papale per la purezza e l'aurea ingenuità con cui vi sono effigiati i tre episodii dell'*Annunciazione*, della *Presentazione* e dell'*Adorazione de' Magi*. Fortunatamente esistono tuttora i relativi studi, da poi che quello della prima storia fa parte della raccolta di disegni del Louvre, mentre quello della terza consiste in un nitido disegno a penna conservato nel regio Museo di Stoccolma. Non rimane escluso poi che altri studi relativi al dipinto esistano, concernenti l'una o l'altra parte del medesimo, riprodotti in seguito più o meno esattamente nell'opera eseguita. Agli Uffizi si conserva, fra altro, lo schizzo di una soave testa di profilo (fig. 8), nella quale saremmo tentati ravvisare una ispirazione dal vero

egli invece nelle indicate pagine ne ragiona, accennando per l'appunto alla calligrafia, come argomento in favore del Pinturicchio, confrontandola con quella della iscrizione esplicativa, aggiunta al celebrato disegno della *Cavalcata*, ossia *Enea Silvio che accompagna Monsignore D. Capranica al Concilio di Basilea*, disegno dallo stesso Direttore Nerino Ferri riconosciuto per opera del Pinturicchio. (Vedasi in proposito il suo accurato Catalogo dei disegni degli Uffizi, pag. 199).

Lo scrivente poi, per conto suo, non può fare a meno di avvertire ch'egli persiste nella impressione

già provata ad Oxford davanti al secondo disegno dell'accennata serie (corrispondente al n. 9 nel fascicolo di che ci occupiamo) — trattarsi qui di un lavoro di più che dubbia originalità, considerata l'incertezza con cui vi è condotto il tratto della punta d'argento e massime lo stento con cui è delineata la figura della Vergine, — la quale mostra fra altro una mano affatto deforme e male intesa, per quanto leggermente tracciata. In altre parole non saprebbe applicarvi altra qualifica più appropriata di quella di *forgery*, — secondo il termine inglese.

di cui il pittore con qualche variante nel portamento si sarebbe servito introducendo nel comparto della *Presentazione* certa elegante figurina di donna in profilo, recante l'offerta di due piccioni. Intendesi la seconda nel gruppo all'estremità destra, quale apparisce nel quadro (fig. 9).

Nulla di più interessante del resto che il confronto di questo dipinto con quello analogo del secondo maestro, il Perugino, nella predella che fu recentemente ammirata all'Esposizione di Perugia, e che fa parte di una pala d'altare, eseguita cinque anni prima per la chiesa di Santa Maria Nuova a Fano. L'Urbinate, allorchè si applicò all'opera sua conosceva indubbiamente se non altro il disegno del maestro, e ricavò da quella l'insieme della composizione, divisa egualmente in tre parti distinte, tanto pei gruppi delle figure, quanto per l'architettura che le raccoglie, dove riprodusse persino letteralmente le colonne con il loro eteroclito capitello ionico. Lo sfondo tuttavia vi è più arioso, più pittoresco, e quanto alle figure conviene dire, che la differenza è vie più sensibile, da che si manifesta in quelle di Raffaello una venustà, una grazia di linee, staremmo per dire quasi femminile, che fa apparire aride e legnose le figure del Perugino fino in un'opera qual'è quella di Fano, giustamente noverata fra le sue migliori, tanto da far credere a taluno c'entrasse anche la mano dello scolaro, quando questi in realtà, appena quattordicenne, non doveva per anco essersi allontanato dalla nativa Urbino.

È vie più mirabile per delicatezza ed intimità di sentimento, del pari che per spontaneità di esecuzione, quanto ci si presenta nel foglio seguente: null'altro in vero che una figurina di giovinetto inginocchiato, le mani protese, il viso rivolto estaticamente al cielo; uno studio dal vero evidentemente, condotto tutto a punta d'argento e secondo ogni verosimiglianza inteso come pensiero per un San Francesco d'Assisi nel momento in cui, compreso di serafica compunzione, vede apparire N. S. crocefisso, dal quale poi si sentì comunicare le stimmate alle proprie mani. Non è conosciuto nè rammentato alcun dipinto raffaellesco di tale soggetto, ma c'è da mettere pegno, che quand'anco il Sanzio l'avesse eseguito, difficilmente avrebbe potuto eguagliare e tanto meno superare questo lavoretto preparatorio per quanto concerne la profondità sincera del concetto, quale gli sgorgò direttamente dall'atto creativo della sua mente, cotanto dotata nell'immaginare siffatto genere di argomenti. La perfetta conservazione in fine, per cui ci è dato seguire l'artista in ogni singolo tratteggio, in ogni più leggiadro indizio nella ricerca della più soddisfacente forma, aggiunge alla sua volta un pregio al disegno, quale raramente ci accade verificare nelle opere di pittura, giunte sino a noi quasi sempre alterate, sia per l'azione del tempo, sia per l'intervento dei restauratori.

Quanto al tempo della sua origine il Colvin ragionevolmente lo pone o alla fine della sua dimora a Perugia o al principio di quella tenuta a Firenze. Nell'aurea purezza dell'espressione certo si scosta poco da altri fogli delle raccolte inglesi, bene noti, che si rivelano quali studi preliminari pel già rammentato quadro dell'*Incoronazione di N. D.*, trovando stretta corrispondenza in ispecie con lo stupendo studio al carboncino per la testa dell'estatico apostolo San Giacomo, dalla raccolta Malcolm passata in quella del British Museum, ed altrettanto, si può dire, con la testa della Maddalena inginocchiata sotto la croce nel grande quadro del Sanzio, proveniente da Città di Castello e per successive vicende giunto a far parte della cospicua raccolta del sig. Lodovico Mond a Londra.

Di analoga espressione di estasi religiosa troviamo improntata un'altra testa, che ci piace richiamare qui agli amici di Raffaello, porgendola riprodotta nella unita figura 10, perchè meno conosciuta, non ostante ci manifesti l'animo del giovanissimo autore in modo superlativo. Alludiamo ad un foglio esposto con parecchi altri della mano del Sanzio nel Museo Wicar di Lille; foglio che fa parte della serie di studi pel quadro dell'*Incoronazione* succitato. Eseguito pur esso colla punta d'argento, l'artista volle studiarvi l'atteggiamento e le disposizioni mistiche del giovane Santo posto nel mezzo davanti al sepolcro. Viene qualificato più precisamente per l'apostolo Tomaso dal tenere nelle mani la cintola che, secondo la

tradizione, gli venne trasmessa dalla Madonna salita in cielo. Come si vede l'atto col quale egli ne fa mostra è appunto ricercato diligentemente dall'autore nel prezioso foglio.¹

Dei nuovi orizzonti apertisi agli occhi e alla mente del divino artista dopo il suo arrivo a Firenze nel 1504 sono chiari segni gli studi presentatici sul foglio che segue; degno di



Fig. 10 — Raffaello: Studio per la figura di San Tommaso
(Museo di Lille)

particolare attenzione, come quello che manifesta le felici qualità assimilatrici del suo eletto ingegno. La vicinanza di Leonardo da Vinci vi è affermata per certo fugace schizzo ritraente senza alcun dubbio una parte della mischia focosa rappresentata nel celebrato *Cartone per*

¹ Solitamente i pittori rappresentavano la consegna della cintola per parte della Madonna stessa, salita in cielo; nell'accennata *Incoronazione* invece il Santo

l'avrebbe raccolta fra mezzo ai fiori che sorgono dal sarcofago, intorno al quale stanno raccolti gli Apostoli, come accenna il Catalogo del Museo Wicar, a pag. 179.

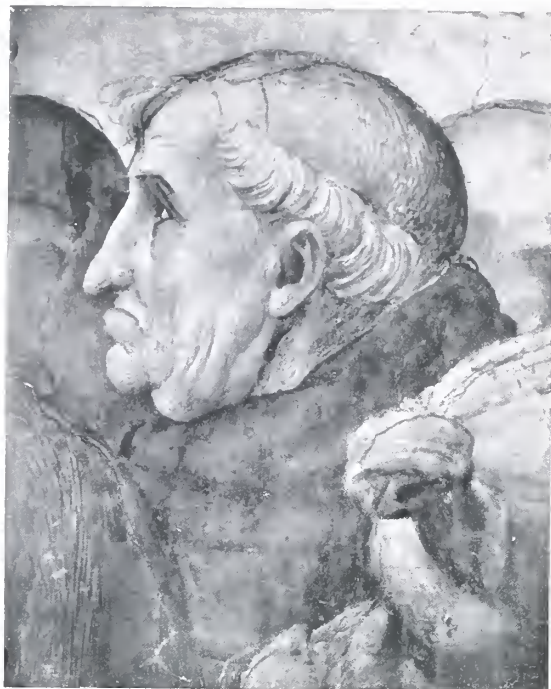


Fig. 11 — Raffaello: Profilo leonardesco nella *Disputa*. Vaticano - (Fotografia Anderson)

due rinomate composizioni dell'Urbinate, cioè quella di San Severo e quella eseguita tre anni di poi nella Camera della Segnatura sulla grande parete consacrata al soggetto misticamente immaginato della *Disputa intorno alla SS. Trinità*. E in proposito il nostro pensiero ricorre a questa mirabile opera a constatarvi una rinnovata reminiscenza di Leonardo in certa testa di profilo di un frate, interpretato senza buon fondamento per l'immagine di Fra Gerolamo Savonarola, ma che c'interessa in sostanza per la sua corrispondenza col profilo notato dianzi nel foglio di Oxford, condotto in senso opposto, come può verificare chi si disponga ad accostarvi per opportuno confronto l'unita figura 11, ricavata dalla testa dipinta in Vaticano.

Dove l'artista poi mostra di essersi applicato direttamente allo studio del vero, nello stesso foglio di Oxford, si è in una bellissima testa di uomo giovane e in due mani, le quali gli servirono a San Severo, la prima per effigiarvi, con qualche variante nell'atteggiamento, la testa di un Santo diacono, cioè il mediano dal lato destro, le seconde per mettere al debito posto e nella giusta movenza le mani del Santo posto all'estremità destra. Testimonianza più che preziosa dell'applicazione allo studio severo per parte di così privilegiato artista!

Uno spettacolo meraviglioso è quello che ci offre Raffaello nello sviluppo continuo della sua attività di periodo in periodo. Dalla Camera della Segnatura a quella dell'Eliodoro infatti noi riscontriamo un cambiamento di scena notevolissimo, per quanto concerne la pienezza e la morbidezza dei contorni, la scioltezza delle linee, l'accento drammatico impresso ai soggetti rappresentati. Dove conviene soggiungere, che la natura dei soggetti trattati nella seconda camera era tale da convenire viemmeglio alla sua età più matura. Per quello che s'attiene alla tecnica dei disegni poi si può rilevare ch'egli, rinunciando alla nitidezza del contorno di che si era compiaciuto facendo uso della punta d'argento,

la battaglia di Anghiari, non che in un caratteristico profilo d'uomo imberbe, dalle accentuate musculature del viso.¹ Nello stesso tempo vi avvertiamo l'estrinsecazione di alcuni pensieri attinenti al suo primo lavoro a fresco, eseguito nel 1505 in una cappella del convento di San Severo in Perugia. In questa opera, raffigurante la SS. Trinità, circondata da angeli e da sei Santi dell'ordine dei Camaldolesi, come si sa l'autore palesa le impressioni subite alla vista della pittura compita ben quattro o cinque anni prima da Fra Bartolomeo da San Marco in una cappella mortuaria a Santa Maria Nuova in Firenze, rappresentante il Giudizio Universale. Si è precisamente la parte superiore di questa opera, compita più tardi da Mariotto Albertinelli, quella che ispirò Raffaello, suggerendogli il pensiero di un'accolta di Santi nelle regioni celestiali attorno al loro centro spirituale, il Redentore.

Chi vede oggi l'affresco del Frate, trasportato in Galleria degli Uffizi, agevolmente vi avverte in certo modo il germe da cui sorsero

¹ Un profilo quasi analogo, disegnato di mano di Leonardo, è quello che viene conservato nella insigne raccolta di S. M. il Re d'Italia a Torino, fotografato da Domenico Anderson di Roma. È registrato nel

suo nuovo *Catalogo generale* del 1907 (disposto in ordine alfabetico), sotto il n. 9849 e qualificato come Testa di antico Romano inghirlandato.

alla medesima viene sostituendo di preferenza il tratto al carboncino (oltre a quello della penna). E condotto tutto al carbone nero è infatti il foglio che ci presenta il Colvin, nel quale dai due lati sono studiate certe animate figure di donne ch'egli tradusse con maggiori e minori varianti nell'affresco della *Espulsione di Eliodoro dal tempio*.

Attraiante qui pure è il confronto fra lo studio e l'opera eseguita. L'artista è preoccupato nel primo dagli atteggiamenti di due donne comprese di stupore pauroso alla vista del fatto miracoloso per cui i messaggieri celesti per intercessione del Gran Sacerdote Onia d'un tratto vengono a precipitarsi sul sacrilego invasore intenzionato di depredare i tesori conservati nel tempio, a seconda del racconto contenuto nel 2° libro dei Maccabei, al capitolo 3°. Vi sono intese precisamente le due donne eseguite nel lato sinistro dell'affresco,



Fig. 12 — Raffaello: Espulsione di Eliodoro. Vaticano
(Fotografia Anderson)

entrambe in ginocchio, l'una nell'atto di stringersi d'appresso due bambini, l'altra, veduta di schiena, fortemente movimentata, in relazione all'emozione da cui è colpita; come si può vedere nella unita riproduzione 12. Figura quest'ultima che prelude a quella della giovane donna, che Raffaello, alcuni anni più tardi, invertendone la posizione, volle introdurre a dare vaghezza alla complicata composizione del suo ultimo quadro, dandole bensì un diverso significato, come quella che si rivolge agli Apostoli a pie' del monte Tabor per rilevare la loro impotenza a liberare il giovinetto ossesso, mentre il Maestro apparisce in alto nel solenne convegno della Trasfigurazione.

Il disegno di Oxford ci fa argomentare quanti altri ne avrà eseguiti per ogni singola parte del quadro, se si considera con quanto amore egli vi si applica a ristudiare le singole parti, sì che la figura tanto nell'insieme, quanto nei particolari, venga ad essere effettuata nel migliore modo possibile. Nelle prove concernenti l'altra figura poi si rileva un atteggiamento che si potrebbe dire più felice, ossia meno ricercato di quello adottato nell'affresco, e risulta dall'essere il viso preso di profilo, quindi più direttamente rivolto verso

il portentoso avvenimento, anzi che verso il gruppo delle donne dietro di lei, tutte comprese alla loro volta di alto stupore.

* * *

Volgendoci ad altre scuole, eccoci in presenza di un disegno singolare e che vorrebbe essere ulteriormente studiato e determinato mediante opportuni confronti. Che appartenga alla scuola veneta fiorente dell'inizio del XVI secolo è evidente. Sotto tale denominazione lo pubblica il Colvin. Vi è indicata di faccia una bella figura di Vergine seduta in ampio panneggiamento, col Bambino ignudo, sul di Lei ginocchio destro, una mela sotto la mano sinistra. Dove mai dobbiamo cercare questa venusta apparizione richiamata in pittura? Ci pare di vederla, interpretata da un insigne colorista, sfolgorante di calde e bene armonizzate tinte nelle carni non meno che nei panni dalle molteplici, cupe sinuosità; tinte che non ci è dato che indovinare alla vista della matita rossa con cui è condotto il disegno. Certamente vi è inteso uno studio per un quadro d'altare, perchè sotto i piedi della Vergine



Fig. 13 — Tiziano: La Madonna Zingara
Galleria imperiale di Vienna

scende un tappeto fino ad un gradino inferiore, sul quale sta seduta un'altra figura infantile, rappresentante un angioletto con un istrumento musicale fra le mani, che si vorrebbe qualificare per una viola. È un complesso da far pensare a più di una fra le invenzioni predilette dai nostri valenti cinquecentisti, a cominciare dal Bellini venendo a Giorgione e via via alla numerosa schiera de' suoi seguaci ed imitatori. E in vero l'alto spirituale ed estetico del pittore di Castelfranco emana da questo disegno e ci conduce mentalmente dinanzi alla maestosa concezione della sua Madonna nella chiesa parrocchiale del paese nativo. Pure non è la stessa, per quanto una ispirazione assai prossima. E allora chi si avrebbe da in-

travedere se non altro, in simile studio, all'infuori del suo più insigne discepolo, Tiziano? Non per nulla viene denominata come giorgionesca la sua maniera degli anni giovanili, nei quali egli si palesa come il continuatore del maestro, non ostante già venga esplicando le sue qualità personali.

Scarsi pur troppo sono i disegni della mano di Tiziano nelle nostre raccolte — massime per quanto concerne la sua più fresca età — e malagevole quindi un proficuo confronto con altri fogli; ma se prendiamo in esame parecchi suoi dipinti vi riscontreremo tipi e forme tali, che coincidono palesemente con quelli del nostro disegno. In proposito vogliamo rammentare il suo affresco, alquanto trascurato e poco conosciuto per verità, in un recesso del Palazzo Ducale a Venezia; quello cioè a dire del poderoso San Cristoforo che se ne va a traverso l'acqua portando in ispalla il Bambino Gesù. Il viso paffutello, tanto rispondente a un modello vivente, porge la più spiccata somiglianza con quello del Putto nel disegno, senza parlare di altre analogie.

La Galleria imperiale di Vienna possiede la Madonna, detta *Zingara*, in grazia del suo incarnato bruno. La diamo qui riprodotta nella fig. 13 perchè chiunque abbia occasione di vedere il disegno di Oxford, del quale si riproduce qui il facsimile nell'unità fig. 14, giudichi dell'intimo nesso di costituzione fisica che esiste fra il Putto dello studio e quello del dipinto. Già una sensibile affinità fra i due visi delle Madonne non vorrà essere negata, ma sono principalmente le forme infantili, graziose del Bambino quelle che maggiormente



vengono in sussidio al nostro assunto, il foglio di che si tratta aversi da aggiudicare a nessun altro se non a Tiziano, e precisamente a Tiziano giovane, giorgionesco. La supposizione poi, si tratti di una riproduzione fatta da altra mano l'escluderemmo in considerazione dell'intimo sentimento con cui vi troviamo espressa ogni cosa.

Quanto al quadro di Vienna, chi l'abbia contemplato nell'originale ne avrà subito il fascino eminentemente coloristico, non ostante le alterazioni patite per l'azione del tempo e dell'audacia delle manomissioni, ch'ebbero per risultato di offuscare alquanto l'aspetto

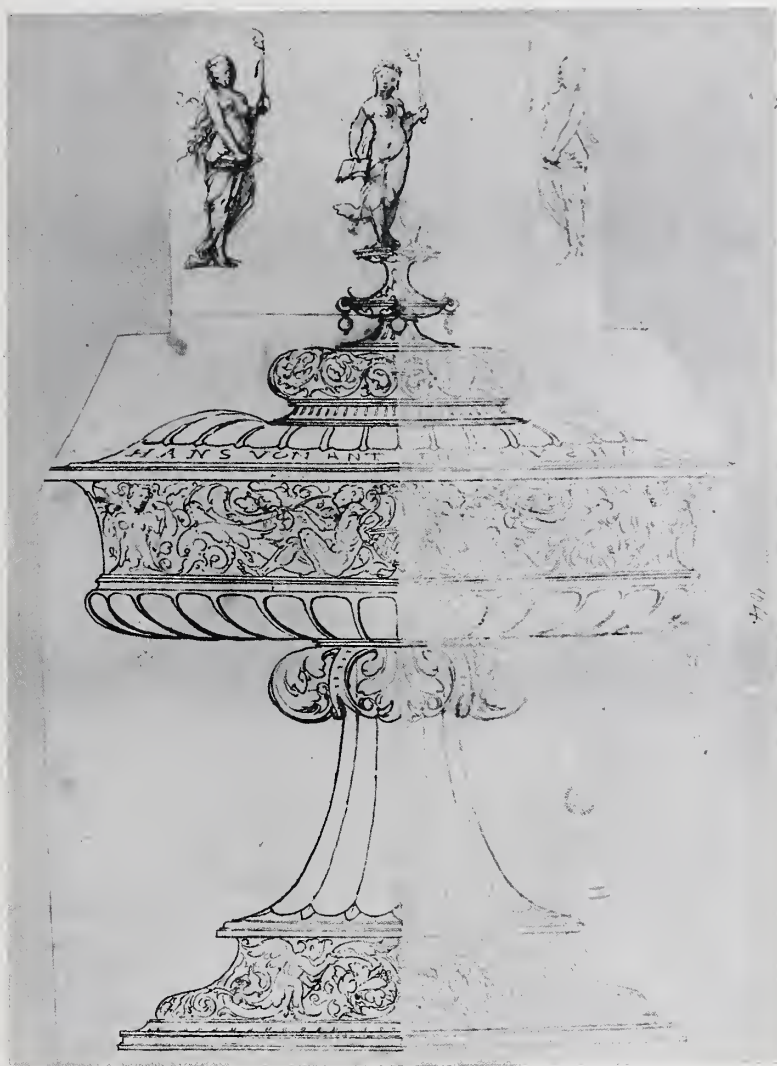


Fig. 15 — Hans Holbein: Disegno per una coppa
Museo di Basilea

originale del volto della Vergine. Che se la nostra voce potesse giungere fino alle autorità cui sono affidate le sorti di simile tesoro ed avesse la ventura di essere ascoltata, vorremmo esortarle a vedere se non ci fosse caso di tentare un oculato, prudente nuovo restauro, inteso a ristabilire nel dipinto l'armonia che doveva renderla vie più incantevole a' tempi del suo autore.

A questo punto poi ci piace riportare il giudizio sensato del Morelli rispetto al tempo cui appartiene l'accennato quadro.¹ Là dove egli osserva, che l'influenza esercitata da Giorgione sul giovane Tiziano spiega il perchè più volte le opere di quest'ultimo siano state

¹ Vedi il suo 2° volume dei *Kunsteritische Studien*, pag. 75, n. 1.

prese per opere del maestro, come provano fra altro le opinioni corse fin qui intorno ad opere quali il *Portacroce* della chiesa di San Rocco a Venezia, il *Concerto* a Pitti, l'*Erodiade* di Galleria Doria, la *Madonna fra i Santi Ulfo e Brigida* nel Museo di Madrid



Fig. 16 — Antonio van Dyck; Ritratto di G. van Meerestraeten
Disegno nella raccolta di Christ Church

(e avrebbe potuto aggiungervi la *Schiavona* della Galleria Crespi in Milano), soggiunge quanto segue:

« Nella *Vita di Tiziano* (vol. 1^o) i signori Crowe e Cavalcaselle sostengono che l'amabile Madonna (quella appunto denominata la Zingara) nella Galleria di Vienna, abbia ad essere stata dipinta da Tiziano innanzi il 1500, e vi scorgono qualche cosa che richiamebbe i Bellini, Carpaccio e persino Palma il Vecchio (!); essi vi esaltano in ispecial modo il bello sfondo a paesaggio. Ora io stimo che siffatto paese precisamente è quello che avrebbe dovuto informarli che il dipinto voglia essere considerato di origine posteriore di ben sei od otto anni in confronto di quanto essi ammettono. Si pongano a paragone infatti codesto paesaggio dalla maniera larga, cogli sfondi all'aperto nei quadri di Giov. Bellini,

del Cima, del Basaiti, fin anco del Previtali, e di leggieri si vorrà convincersi dell'errore in che sono caduti i signori Crowe e Cavalcaselle ».

A corroborare l'idea che il disegno di Oxford vada attribuito a Tiziano, del resto, si potrebbero addurre a confronto parecchie altre opere sue. Così fra quelle della sua più fiorente età ci fornisce un punto di appoggio la poetica Sacra Famiglia in aperta campagna, appartenente alla Galleria Nazionale di Londra, l'affresco bene noto nella scuola del Santo a Padova,¹ dove primeggia un mirabile, tondeggiante puttino, come protagonista, da che è inteso sorgere spontaneamente sulle braccia del Santo a proclamare l'innocenza della propria madre, incolpata di adulterio; un puttino che si direbbe in istrettissimo rapporto di parentela per la sua costituzione fisica con quelli del disegno. Nè vuolsi dimenticare qui il grande capolavoro dell'*Amor sacro e Amore profano*, coi suoi accenni a forme corrispondenti. Inoltre non va trascurato nel disegno certa testina infantile di profilo, condotta a penna, introdotta come cosa stante a sè sulla stessa facciata, per la quale abbiamo trovato un riscontro dei più convincenti in un quadro dell'artista già più provetto, cioè in quello di un noto soggetto allegorico della Galleria imperiale di Vienna, nel quale il fanciullesco amorino, presentandosi di profilo a canto a Venere, in atto di portare la faretra sulla spalla destra, si dimostra di tipo affatto corrispondente a quello notato nel disegno.

Tutto considerato in fine si potrebbe forse venire alla conclusione che anche per via di eliminazioni il peregrino foglio della raccolta di Christ Church ad Oxford si debba riconoscere per opera della fresca età del grande caporione della pittura veneta del Cinquecento.

Fra gli otto fogli di scuole straniere, scelti per chiusura della grandiosa pubbli-

cazione, è tale da riempire di meraviglia massimamente quello di Hans Holbein, il giovane, come esemplare di qualità superlativa nel genere dell'arte decorativa. Vi è disegnato con una finitezza impareggiabile una coppa con relativo coperchio, ricchissima per isfarzo di ornamentazione, a fogliami, a figurine, a perle e gemme delicatamente incastonate — un modello da oreficeria che sfoggia tutte le risorse immaginabili dell'arte giunta al suo apogeo alcuni decenni prima della metà del XVI secolo. Una coppa, o per meglio dire un vaso, fu realmente eseguito, a seconda di detto disegno, quale dono di re Enrico VIII a Giovanna Seymour — come c'insegna il Colvin. Rimase nel tesoro reale fino al 1625, nel quale anno il giovane re Carlo I se ne privò dandola in consegna, unitamente ad altri oggetti preziosi, al Duca di Buckingham e al Conte di Olanda, incaricati di portarli nei Paesi Bassi, quindi « to order and dispose of the said Jewels and Plate to such Purposes and in such a manner as We ourselfe have in private to them particularly directed ». Quale sorte abbiano corso di poi tali oggetti non ci viene riferito altrimenti. Di certo chi avesse ad essere possessore oggidì di un vaso simile potrebbe vantarsi di contemplare quanto di più sontuoso sia stato prodotto in fatto di arredi di lusso, e propriamente di un lusso del più squisito



Fig. 17 — Antonio van Dyck

Ritratto di G. van Meerestraeten. Dipinto nella Gall. di Cassel
(Fotografia Hanfstaengl)

¹ Vedi in proposito la fotografia della ditta Alinari 13169.

gusto artistico. Hans Holbein in questo ramo è veramente uno dei più eccelsi rappresentanti del suo tempo, e le infinite sue composizioni in genere d'ornati, talvolta di dimensioni affatto esigue, destinate a diverse applicazioni, ossia per servire ad abbellire iniziali e contorni di testi, arredi da tavola, armi, e via dicendo, fanno testimonianza della meravigliosa versatilità del suo ingegno. Mentre la fortunata Inghilterra che ospitò l'artista per ben parecchi anni possiede un numero considerevole di siffatti suoi lavori, altri li conserva tuttora la sua città natale di Basilea.

Per dare un'idea al lettore della finezza artistica per cui si rivela la sua valentia, ci piace di presentare, qui riprodotto nella fig. 15, un suo progetto a penna per una magnifica coppa (per quanto meno sontuosa di quella ideata sul disegno di Oxford), la quale vuole essere stata usufruita da qualche artefice in oreficeria, a destinazione determinata, come indicherebbero le lettere che si leggono sul coperchio. La grata eutritmia delle proporzioni, la scioltezza di mano, dimostrata nella condotta dei fregi, con giusto senso distributivo nel riempire gli spazii, l'eleganza della figurina femminile, ripetutamente studiata per suo conto nella parte superiore, sono tutte cose che richiamano la nostra attenzione non solo come indizi dell'artista all'apogeo dell'arte, ma in particolar modo come elementi suggestivi, comprovanti i fruttiferi contatti dell'autore coll'arte decorativa italiana contemporanea.

All'accennato sesto ed ultimo fascicolo della poderosa opera intorno ai disegni delle due raccolte di Oxford vanno unite alcune pagine di testo. Quelle che servono da introduzione generale, contenente la storia dell'origine delle raccolte stesse, vanno preposte alle illustrazioni grafiche. Le altre vanno divise in tre parti, contemplanti ciascuna i disegni scelti in relazione alle scuole cui appartengono. In fine alcuni fogli di testo staccati sono da sostituire ad altrettanti, uniti volta per volta, come descrizione e commento a ciascun facsimile, contenendo alcune leggiere rettifiche e aggiunte postume. Di speciale interesse fra queste ultime si è quella che avverte il nesso che corre fra un disegno di Antonio van Dyck ed un suo ritratto eseguito a colori.

Poi che ha sempre una grande attrattiva per lo studioso il confronto diretto fra l'opera da prima meditata, come in embrione, ad uso speciale dell'artista, quindi eseguita con tutti i suoi accessori, per essere esposta al pubblico, ci piace dare qui riprodotto l'uno e l'altro lavoro del nobile ritrattista fiammingo. Il primo evidentemente non è che uno studio, al carboncino, di tutto quello che vi è di essenziale nella tela dipinta (fig. 16). Antonio van Dyck, a vero dire, non è artista da noverare fra i più grandi disegnatori. Mira sua principale fu costantemente quella di raggiungere mediante il suo pennello degli effetti pittorici raffinati mediante una piacevole armonia di tinte speciali, per cui si distingue da tutti i suoi contemporanei. Tuttavia per comporre e ordinare le linee delle sue figure gli faceva pur d'uopo il disegno, per quanto inteso in modo largo e riassuntivo. Noi vediamo quindi trasfuso in questo studio tutto l'esser suo, la dignità unita all'eleganza, con cui egli soleva rappresentare i suoi personaggi. Quello che ci apparisce qui si ritrova nel dipinto (fig. 17) in modo ben compiuto. È un ritratto di un magistrato eseguito in grandezza al vero, munito de' suoi libri e delle sue carte, non che di un busto di Seneca, mentre l'uniformità del fondo sul quale si distacca è interrotta dall'apertura di una finestra. Il quadro appartiene alla Regia Galleria di Cassel, bene nota a tutti gli amanti dell'arte per la sua ricchezza in fatto di opere delle scuole fiamminga ed olandese. Come avverte il Catalogo della medesima, il quadro ritrae le sembianze di un cittadino delle Fiandre, Giusto van Meerestraeten, avvocato fiscale e pensionario di Bruxelles. Opera mirabile in verità, da che vi risplendono le doti del ritrattista per eccellenza, non meno pel modo con cui è modellata e dipinta la bella testa, che per la ottima disposizione delle altre parti, perfettamente equilibrate ed armonizzate fra loro; un vero ritratto tipo, di mano dell'autore, tanto ambito anche oggidì dai raccoglitori.

GUSTAVO FRIZZONI.

GLI AFFRESCHI NEL PARADISO DEGLI ALBERTI

LORENZO DI NICCOLÒ E MARIOTTO DI NARDO



HI va da Firenze a Bagno a Ripoli passa, circa a metà strada, da un paese chiamato Bandino. Di là si può in cinque minuti giungere a piedi ad un luogo che porta il sonoro nome: *il Paradiso degli Alberti*.

La potente e patrizia famiglia fiorentina degli Alberti vi possedè una villa nel secolo XIV. Se furono le paradisiache virtù del luogo a dargli il bel nome, o se fu soltanto un pio desiderio di godervi la pace lungi dall'appassionata vita politica della città, è ignoto; ma certo è che il nome è divenuto alquanto diffuso in Italia in grazia di un antico romanzo popolare. Altre cause però hanno concorso a far sì che *il Paradiso degli Alberti* diventasse un nome

noto anche ben lungi dall'Italia, persino nella remota Svezia.

Un membro della famiglia ricordata, il ricco e potente Antonio degli Alberti, fu compreso di tale religiosa venerazione per Santa Birgitta, da fondare quivi presso la propria villa un chiostro in suo onore. A proprie spese egli vi fece erigere una chiesa, con conventi e abitazioni per monaci e monache; e tutto ciò in pieno accordo con le regole di Santa Birgitta. Probabilmente gli apparve anche subito chiara la convenienza di chiamare dalla casa madre di Vadstena monaci e monache svedesi, acciocchè la sua istituzione fosse retta nello spirito migliore.

Il papa accordò il richiesto riconoscimento con una bolla del 26 gennaio 1392 — tre mesi e mezzo dopo la canonizzazione di Santa Birgitta.¹ Il monastero fu, fuori dalla Scandinavia, una delle più antiche fondazioni dell'ordine Birgittiano.

Sin dall'anno 1394 erano già stabiliti nel convento i monaci e le monache, e al 1° maggio di tale anno il confessore generale del monastero di Vadstena, frate Magnus Petri, si recò a Firenze con alcuni de' suoi monaci per prendere possesso del nuovo convento. Egli morì due anni dopo in Italia. Fra i monaci che aveva recato seco dalla Svezia è diventato particolarmente rinomato un frate Lucas Jacobi, perchè più tardi egli divenne l'effettivo capo di questo istituto, e fu anzi nel 1401 eletto conservatore generale dell'ordine Birgittiano. Mediante tale designazione la direzione generale dell'ordine fu di tempo in tempo trasferita da Vadstena a Bandino. Probabilmente questo frate è il medesimo « frate Luca », che secondo la tradizione fiorentina fu uno spagnolo, tratto al chiostro dal rimorso della vita da Don Gio-

¹ Cfr. THORVALD HÖJER, *Bidrag till Birgittiner-ordens Historia*. Kyrkohistorisk Arskrift, 1901. Tutte

le date da noi citate su la storia del convento sono tolte a prestito da tale studio svedese.

vanni ch'egli aveva menata, e vi potè fare penitenza quale maestro di canto delle monache.¹ Il suo grado eminente è, del resto, posto in rilievo anche dalla tradizione. Durante l'agitato periodo di guerre che segnò la fine del secolo XIV, pare che i lavori del convento cessassero, e gli abitanti suoi abbandonassero almeno in parte quel luogo.

Parecchi membri della famiglia degli Alberti dovettero lasciare Firenze per i rivolgimenti politici. Antonio degli Alberti si recò allora a Roma, dove avrebbe (secondo la tradizione) chiamato nel 1400 frate Luca per comunicargli le proprie volontà circa la sua fonda-



Bandino (Firenze), Convento di Santa Birgitta: Chiostro

zione. Ad ogni modo fra Luca è stato poco dopo eletto conservatore generale, e le sorti del Paradiso hanno avuto da lui un energico impulso, perchè egli aveva una singolare attività d'organizzatore.

Parecchi anni tuttavia erano necessari perchè la costruzione giungesse a termine. Da una lettera della Parte Guelfa di Firenze alla casa madre di Vadstena (Svezia), in data del 10 giugno 1405, apprendiamo che il convento del Paradiso allora non era ancora consacrato. Si chiedeva in questo scritto che si mandassero da Vadstena a Bandino due o tre suore con alcune reliquie di Santa Birgitta, per ammaestramento delle giovani monache. In una lettera scritta nel medesimo giorno al vescovo di Linköping (Svezia) si narra che

¹ Cfr. MARCOTTI, *Guide Souvenir de Florence*, pagina 290.

« il convento delle monache è in costruzione, e si è ideato un convento di frati ed una chiesa ». Le reliquie richieste furono inviate con frate Thorirus Andreae a Firenze nell'inverno del 1406.

I lavori di costruzione dovettero anche presto avanzare. Non possiamo però indicare un anno preciso per il compimento del monastero; solo si sa che quando fu emanato il gran Breve « Mare Magnum » coi privilegi dell'ordine Birgittiano — il 1° maggio 1413 — il chiostro del Paradiso già era compiuto.

Uno speciale edificio riserbato ai monaci non sembra però che si fosse effettuato; secondo la tradizione i monaci abitavano, nella casa, superiormente alle monache. Ma questa coabitazione rappresentava per gl'inflammabili Toscani un così straordinario cimento, che a poco a poco il convento fu chiamato « il Purgatorio » anzichè « il Paradiso ». Ma tuttavia non restò molto a lungo un luogo di edificazione e di espiazione. Il papa decretò la divisione



Bandino (Firenze), Convento di Santa Birgitta: Interno della chiesa

dei due monasteri verso la fine del secolo XVI; circa 100 anni più tardi fu pure terminato il convento delle monache.

L'antico convento ha d'allora in poi subito alterne vicende e mutazioni. I chiostri sono stati in massima parte murati e adattati ad alloggiamenti per la popolazione del paese. Dell'antico cortile del convento sussiste ancora la metà circa dell'area. Per tre lati possiamo ancora rintracciarvi l'architettura originaria, la quale per altro non offre alcun particolare interesse. Gli archi pesanti, i capitelli cubiformi e le grosse, brevi colonne presentano il tipo d'uso comune che ci si offre nella maggioranza delle chiese e dei conventi toscani nella seconda metà del secolo XIV. Come entriamo nella chiesa, che ha le dimensioni di una grande cappella, e sorge all'estremità del cortile, ci si presenta un ben sorprendente spettacolo: sul pavimento folte fila di fiaschetti e di botti, alle pareti affreschi mezzo guasti del secolo XIV, un paio di finestre di data tarda non ben determinabile, e, sopra, il soffitto, una volta a crociera nello stile del Rinascimento inoltrato. — Un bicchiere di vino, che l'oste premuroso non tralascia mai d'offrirci, deve forse cooperare a riconciliarci con la spietata trasformazione de' tempi.

La chiesa fu eretta, naturalmente su la fine del secolo, contemporaneamente al convento, e lo stile degli affreschi ci dice tosto che la decorazione fu eseguita pòco dopo, cioè al principio del secolo XV. Può a mala pena arguirsi che la chiesa originariamente avesse un tetto a spiovente, con una aperta costruzione a cavalletto, in conformità con la

maggior parte delle chiese toscane del secolo decimoquarto. Se si sia trovata tale costruzione troppo semplice, o se ragioni pratiche abbiano reso necessaria una ricostruzione del tetto, è difficile a sapersi; una consimile fu tuttavia intrapresa durante il tempo della classica costruzione a volta, nel secolo XVI. Le lunette (tre o quattro, secondo le diverse parti) poggiano ora su capitelli a mensola di schietto tipo Rinascimento tardo, che sono stati murati alle pareti molto più in basso (distanza dal soffitto circa $\frac{1}{3}$ dell'intera altezza del locale). Quando il tetto fu ricostruito, dovè anche tutta quanta la cappella essere ricoperta da un intonaco bianco; essa conserva una decisa impronta di avanzato Rinascimento, con l'uniformità e la freddezza, che quel tempo amava. L'unica pittura che un tempo ornava la cappella, era l'affresco della Pietà sopra la porta, che occupava la metà della parete poste-



Lorenzo di Niccolò: Il trasporto della Croce. Convento di Santa Birgitta. Bandino (Firenze)

riore. Solo tracce insignificanti si conservano ormai di tale fresco; esse però attestano che si tratta di un mediocre maestro ritardatario, il quale ha fatto qui del suo meglio. La ricostruzione stilisticamente armoniosa della cappella fu perturbata dalle due grandi, sgraziate finestre della parete posteriore; probabilmente esse corrispondono ad un'età più tarda, quando la cappella da chiesa s'era trasformata in cantina. Ad un periodo più avanzato appartiene pure la ricostruzione che si è intrapresa da una parte della parete dal lato dell'ingresso, per poter collocare là dietro una scala d'accesso al secondo piano.

In tempo più recente si è poi cominciato a riporre in luce ciò che l'Alto Rinascimento non volle vedere. Gli antichi affreschi sono stati liberati dall'intonaco, come appare; ma ciò non s'è fatto con le debite cautele; due comparti sono stati completamente distrutti, e parecchi altri in parte guastati. Il valore artistico, del resto, non è stato mai tale da potere ispirare rispetto; esso sta al più basso grado della morente arte trecentesca fiorentina. I motivi sono tratti dalla passione del Redentore.

La prima pittura della serie è stata rovinata dallo scoprimento della parete sopra accennato; probabilmente essa rappresentava l'*Istituzione dell'Eucarestia*,¹ poichè in seguito viene la *Lavanda dei piedi*. Anche quest'ultima composizione è danneggiata in parte non trascurabile. Noi vi scorgiamo ora Cristo inginocchiato davanti al catino, con l'asciugamani gettato su la spalla. Su un banco dinanzi a lui siedono due Apostoli: Giovanni e Pietro; l'ultimo accenna, nel modo tradizionale, con la mano alla testa. Le altre figure d'Apostoli sono distrutte, sino a un paio di frammenti insignificanti.

Delle due composizioni successive nulla s'è serbato: esse sono state raschiate via insieme con l'intonaco. Però possiamo supporre che esse abbiano raffigurato in ordine cronologico



Lorenzo di Niccolò: Cristo e i due apostoli su la via di Emaus
Convento di Santa Birgitta. Bandino (Firenze)

due atti successivi del dramma della Passione: verosimilmente *Cristo a Getsemani* o la cattura di Cristo, e *Cristo davanti a Pilato* o la Flagellazione di Cristo.

Il *Trasporto della Croce* si è conservato nella sua parte essenziale. La composizione è una copia libera del noto affresco di Nicolò di Pietro Gerini col medesimo motivo, nel Capitolo di San Bonaventura in San Francesco a Pisa. Le grandi, rigide figure sono aggomitolate in una massa confusa, cosicchè un movimento è appena possibile. La drammatica tensione che altrimenti sarebbe stata prodotta dalla brutale opposizione dei soldati a Maria, la quale tenta di farsi innanzi verso il figlio, non riesce pure, in tal guisa, a farsi sentire.

La *Crocifissione* riempiva originariamente l'intera parete trasversale, e s'estendeva in alto sino al vertice del tetto, la croce di Cristo stava naturalmente in mezzo, e s'avvicinava alquanto alla sommità del soffitto, ma quando il tetto fu ricostruito, si fece qui sotto una lunetta, e si collocò un capitello a mensola press'a poco nel mezzo sopra la Croce. Al disotto (immediatamente sopra la porta) era dipinta, come già s'è accennato, una Pietà, che è tuttora visibile in modo abbastanza confuso. Della composizione primitiva sono superstiti soltanto i gruppi laterali — anche questi in condizioni alquanto deteriorate — i quali comprendono

¹ Probabilmente quest'affresco si stendeva su tutta la parete di traverso, quale riscontro alla Crocifissione, che copriva l'intera parete dirimpetto. Ad ogni modo

è evidente che la serie cominciava qui su la parete trasversale, poichè finiva su la contigua parete lunga con la Discesa dello Spirito Santo.

dall'una parte i parenti di Cristo e i Giudei, dall'altra i soldati romani. Le figure sono accumulate in pesanti ammassi, senza un vero e proprio aggruppamento. Maria, rigida come un bastone, s'appoggia con le braccia su le spalle di due pie donne. I soldati tirano a sorte il mantello di Cristo; i curiosi guardano all'insù e ripiegano in dietro il capo — per quanto lo permettono i loro colli rigidi; — ma in nessuno possiamo sorprendere un moto di dolore.

Cristo e i due apostoli su la via di Emaus. La composizione è stata probabilmente una delle più gradevoli della serie, perchè le figure erano soltanto tre e non potevano perciò



Lorenzo di Niccolò: Tomaso che tocca le piaghe di Cristo. Convento di Santa Birgitta

produrre affollamento. La città giace a destra sul monte; il paesaggio è simile ad un deserto roccioso, e il suo effetto impressionistico è forse accresciuto dallo stato rovinoso della pittura. Il motivo appartiene del resto ai più inusitati nell'arte del secolo XIV, sicchè l'artista rivela una certa indipendenza nella scelta di esso.

Tomaso che tocca le piaghe di Cristo è una composizione conservata interamente, in cui l'allineamento rigorosamente simmetrico offre un certo interesse: Cristo nel mezzo, e di fianco a lui Tomaso che pone il dito nella ferita. Pietro e Giovanni si curvano ad arco in atteggiamento simmetrico, e baciano i piedi di Cristo. Dietro ad essi s'inginocchia da ogni lato un apostolo, e gli altri sei apostoli sono disposti nel fondo in gruppi di tre per ogni parte. Con tale aggruppamento il pittore ha felicemente evitate tutte le difficoltà del movimento e dell'aggruppamento variato; egli ha trovato una scappatoia, che almeno non ha scoperto i suoi lati più deboli.

L'Ascensione di Cristo è pure caratterizzata dalla tendenza alla composizione simmetrica. Maria e gli Apostoli, che sono inginocchiati sul terreno, sono distribuiti da entrambi i lati egualmente in grandi ammassi, e l'equilibrio dei gruppi è accentuato ancor più dalle rupi che si fanno riscontro nel fondo. Cristo, che si libra in aria frammezzo alle rupi è concepito come qualcosa di veduto in iscorcio: problema però che ha sopraffatto il potere dell'artista. Del resto le corrispondenze con la rappresentazione dello stesso soggetto fatta da Niccolò di Pietro Gerini in San Francesco di Pisa sono evidenti.

La discesa dello Spirito Santo a Pentecoste chiude la serie su la parete lunga di destra. La composizione ha cagionato all'artista visibili difficoltà. Gli apostoli e Maria seggono



Lorenzo di Niccolò: L'Ascensione di Cristo. Convento di Santa Birgitta

stipati in una piccola loggia, dove sembrano trovar a stento il posto per i loro piedi; più innanzi a sinistra stanno i curiosi giudei, de' quali uno, secondo l'uso tradizionale, s'appoggia origliando all'uscio. La sua goffa movenza non è forse tanto mal resa, quanto è sgarbata.

Le storie son rappresentate semplicemente e chiaramente, e bene hanno adempiuto il loro ufficio didattico di fronte ai monaci e alla incolta popolazione del contado, ma non hanno qualità attraenti. Esse sono ricalcate su tipi comuni di composizioni della fine del secolo XIV, senz'altra « nuance » che la tendenza, in taluni casi spiccata, alla simmetria. L'intonazione personale in queste narrazioni è assai debole e fredda.

Anche il loro valore decorativo non può mai esser stato ragguardevole. Abbiamo rilevato oltre alla rigidità della composizione e allo stipamento delle grandi, goffe figure, la

completa mancanza del movimento e della dimensione di profondità. L'artista s'è appagato di porre le sue figure le une accanto o dietro alle altre, e sempre le avvolge in ampi mantelli, che tolgono loro completamente il risalto de' corpi. Per il resto esse sono ricavate tutte dallo stesso modello, tutte hanno le stesse forme goffe, inorganiche, simili grossi piedi e grosse mani, che pure servono a stento a reggere o ad afferrare. Anche i tipi, con fronti



Lorenzo di Niccolò: La Pentecoste. Convento di Santa Birgitta

basse, nasi lunghi e pendenti, menti prominenti, non mostrano alcuna vera e propria variante fuorchè questa, che in parte son raffigurati con barba, in parte senza.

Non dovrebbe esser difficile identificare un pittore che ha mezzi d'espressione così stereotipati; noi possiamo ben supporre ch'egli non avesse anche ne' suoi rimanenti lavori una maggior ricchezza di gradazioni o una maggior varietà. I suoi uomini lignei e ottusi non hanno alcuna sensibile capacità di sviluppo; il loro autore li ha certo foggiaati sempre ugualmente.

La maggior parte dei critici che hanno visto gli affreschi, avrebbero potuto anche senza esitazione pronunciare un nome d'artista: Lorenzo di Niccolò, andando con ciò d'accordo il concetto del valore artistico di Lorenzo di Niccolò, quale vien posto in luce dal raffronto da noi fatto delle sue opere.¹ Già allora rilevammo un notevole divario fra i primi e i più tardi lavori che noi attribuiamo a questo maestro; noi ammettemmo una progressiva decadenza, un crescente affievolirsi, verso la vecchiaia, del linguaggio dell'artista, e indicammo in quali lavori tale decadenza si faccia più chiaramente notare.

¹ V. *L'Arte*, 1904, fasc. IX-X.

Da quel tempo è stato frattanto prodotto un documento, che ci suggerisce un'idea in alcunchè mutata circa tale questione. Odoardo G. Giglioli ha pubblicato nel « L' Illustratore



Mariotto di Nardo: Pala d'altare. San Donnino a Villamagna

Fiorentino » del 1906 un documento dell'archivio di Santa Maria Nuova, che contiene le note di pagamento per una grande pala d'altare che fu dipinta da Mariotto di Nardo per San Donnino in Villamagna negli anni 1394-1395. Come nota giustamente l'autore, noi non possediamo nessuna opera di Mariotto di Nardo accertata da una segnatura o da un docu-



Lorenzo di Niccolò: Incoronazione
Cortona, San Domenico

mento, e non è quindi possibile determinare con l'analisi stilistica se il gran quadro d'altare che tuttora si conserva in Villamagna è realmente lo stesso che è stato commesso a Mariotto di Nardo nel 1394. È però chiaro che la pala d'altare spetta all'incirca allo stesso tempo, e noi possiamo inoltre inferire dal prezzo relativamente alto (437 fior., 2 lire, 9 soldi, 2 den.)

che fu pagato al pittore, che la pala d'altare ordinata nel 1394 è stata di dimensioni considerevoli, non già un comune piccolo quadro d'altare, ma una grande ancona in parecchi scomparti, con predella e cuspidi. La probabilità che il grande tabernacolo d'altare sussistente a Villamagna, le cui cuspidi son state tolte e in parte appese nella camera del parroco, sia identificabile con quella dipinta da Mariotto di Nardo, è grandemente rafforzata da questi dati esteriori. Una chiesa di campagna come San Donnino a Villamagna non suole esser provvista ad un tratto di due grandiose pale d'altare, per le quali non possiamo pensare altro posto adatto, fuorchè l'altar maggiore.

La nuova probabilità: Mariotto di Nardo quale maestro del tabernacolo di Villamagna, è per noi particolarmente e cordialmente la benvenuta, poichè in grazia di ciò Lorenzo di Niccolò può esser liberato da tutta la metà più debole dell'opera attribuitagli. Noi siamo autorizzati a separare da Lorenzo di Niccolò tutte le opere, che avevamo supposto appartenere ad un più tardo periodo di decadenza della sua evoluzione, e così egli ci si presenta come un artista ben più coerente e felice di quello che potette presentarsi per l'addietro. Noi siamo perciò anche sommamente propensi a riconoscere per ragioni di qualità artistiche



Lorenzo di Niccolò: Parti della predella del quadro suddetto. Cortona, San Domenico

a Mariotto di Nardo la paternità del dipinto dell'altare in Villamagna, naturalmente facendo rilevare la circostanza che *i due pittori, Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo, rispetto allo stile, erano strettamente affini, e appartenenti allo stesso gruppo artistico*. Del resto l'aggruppamento critico-stilistico e il riscontro delle opere in un caso come questo offrono particolari difficoltà, poichè gl'ingegni secondari, in un periodo così convenzionale com'è la fine del secolo XIV si distinguono per tratti stilistici personali così deboli, che le opere di uno possono apparire facilmente una continuazione delle opere dell'altro, emanate dalla stessa personalità, o almeno dalla stessa bottega.

I due pittori nominati si sono senza dubbio sviluppati sotto gli stessi influssi. Se essi siano stati in reciproca relazione personale, è difficile a sapersi, benchè ciò non sia affatto inverosimile. Essi appartengono entrambi alla numerosa e uniforme scuola pittorica, che seguì le orme di Agnolo Gaddi. Lorenzo di Niccolò era pur figlio dell'aiutante di Agnolo, e primo compagno di bottega presso Taddeo, Niccolò di Pietro Gerini; secondo ogni probabilità egli ricevette i primi ammaestramenti dal padre. Mariotto di Nardo era, secondo i documenti comunicati dal Milanese, figlio di uno scultore Nardo di Cione,¹ ma quale suo padre artistico nessun altro può esser riconosciuto a maggior diritto di Pietro Gerini. È ovvia quindi l'ipotesi che essi abbiano anche lavorato per un certo tempo nella stessa

¹ Cfr. VASARI, ediz. Sansoni I, pag. 611.

bottega di Niccolò di Pietro Gerini. Mariotto fu iscritto nella compagnia di San Luca nel 1408, Lorenzo nel 1410, dopochè entrambi già eran stati incorporati ai « Medici e Speziali ». ¹ Non abbiamo quindi neppur bisogno di ammettere una vera e propria differenza d'età.

Dapprima le loro vie corsero abbastanza parallele, ma col tempo cominciarono a divergere, e non ultimo motivo fu questo, che Lorenzo di Niccolò era un tecnico più accurato e corretto; egli impiegava molto lavoro nell'abbellimento ornamentale, e nella ricerca dello effetto coloristico, mentre Mariotto di Nardo pare esser diventato via via più affrettato e grossolano. Anche potremmo giustamente ammettere che i due compagni di bottega con gli anni abbiano subito influssi diversi. Lorenzo di Niccolò mostra sul principio del secolo XV di essersi accostato alla più vigorosa personalità artistica di Spinello Aretino.

Noi sappiamo da documenti che egli nel 1400 insieme con Spinello e suo padre Niccolò di Pietro dipinse per Santa Felicità la pesante Incoronazione che ora si trova all'Accademia di Firenze, e possiamo chiaramente riconoscere in alcuna delle due Madonne, per esempio in quella della chiesa di San Leonardo in Arcetri, i preponderanti influssi stilistici di Spinello.

Mariotto di Nardo si sentì invece attratto massimamente dall'arte molle e delicata di Lorenzo Monaco. Durante un certo periodo della sua attività (verso il 1405-1420) egli crea Madonne nello stile di Lorenzo Monaco, delle quali rimangono esempi nel Museo di Pisa, presso il marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai a Firenze e nel Museo di Graz. Purtroppo egli non aveva abbastanza capacità per imitare ciò che era l'essenziale della maniera ritmica di Lorenzo Monaco; fu per lui solo un pretesto per una maggiore rilassatezza e sproporzione nel disegno delle figure. Noi possiamo pure una prova documentata della relazione personale di Mariotto con Lorenzo Monaco nella Notizia pubblicata dal Milanese circa la stima fatta da questi due pittori degli affreschi di Ambrogio di Baldese nel Bigallo. ² Con ciò non vogliamo menomamente asserire che anche Lorenzo di Niccolò non abbia subito gli impulsi di Lorenzo Monaco; questi ci sono stati senza dubbio, ma hanno operato su di lui in modo tutt'affatto diverso che su Mariotto. Egli non si è attenuto soprattutto ai contorni delle Madonne di Lorenzo, ma ha veramente cercato di appropriarsi qualcosa dello spirito mite e leggiadro dell'arte di Lorenzo. Ne è esempio particolare il grande quadro d'altare della Sacristia di San Lorenzo, che noi assegniamo per i caratteri stilistici a Lorenzo di Niccolò.



Lorenzo di Niccolò: Madonna
Arcetri, San Leonardo

¹ Cfr. GUALANDI, *Memorie*, serie VI, pag. 186, e MILANESI, *Nuovi documenti* p. 71.

² V. VASARI, edit. Sansoni, II, pag. 52.

Si potrebbe del resto porre in piena luce il punto di contatto e la disparità di questi pittori, se ponessimo a riscontro le opere caratteristiche di entrambi; da tale confronto deve pure emergere la omogeneità artistica e le uniformi qualità intrinseche dei rispettivi pittori, e in ciò appunto sta la ragione necessaria del nostro giudizio, che riconosce in entrambi questi maestri, Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo, figure reali della storia dell'arte, che meritano pure, in simili casi, di essere chiaramente distinte, mentre le loro opere potrebbero indurre a confonderle.

* * *

LORENZO DI NICCOLÒ.

La prima notizia che possediamo su l'attività artistica di Lorenzo di Niccolò si riferisce all'anno 1392, in cui egli lavorava in compagnia del padre suo in Prato per Francesco



Lorenzo di Niccolò: Trittico. Monaco, Raccolta antiquaria Rosenthal

Datini.¹ Si potrebbe pensare che Lorenzo avesse partecipato all'esecuzione di un lavoro come il tabernacolo frescato all'angolo di via del Ceppo, che mostra una mescolanza d'elementi stilistici di Agnolo Gaddi e di Niccolò di Pietro Gerini. Padre e figlio condussero gli affreschi con la leggenda di San Matteo nella sala del capitolo in San Francesco. Lorenzo tuttavia non sembra avere avuto alcun'influenza nella concezione di quegli affreschi; in essi domina esclusivamente la maniera rigida e rude di Niccolò.

San Gimignano. Galleria Comunale: San Bartolomeo in trono e quattro scene della sua vita: la nascita del Santo, il Santo davanti al tiranno, il Santo viene scorticato, e la sua decollazione. Su ognuno dei pilastri laterali, quattro santi; nella predella: Cristo in croce, Maria e Giovanni e quattro santi. È segnato: « Laurentius Nicholaj de Florentia pinsit », e datato col 1401.

Cortona. San Domenico: l'Incoronazione della Vergine; davanti al trono stanno ingi-

¹ V. CESARE GUASTI, *La Cappella de' Migliorati*.

nocchiati sei angeli musicanti. Da ogni lato cinque Santi; a destra Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, San Giuliano, Santa Caterina e San Benedetto; a sinistra San Marco, San Domenico, San Lorenzo, e in seguito un santo e una santa dell'Ordine Domenicano. Nella predella è raffigurata nel mezzo l'Adorazione de' Magi, a sinistra San Marco che scrive il suo Vangelo sotto dettatura di San Pietro, e il Martirio di San Marco; a destra: San Benedetto che predica a Totila la sua sorte, e la morte di San Benedetto. Gli scomparti superiori rappresentano la Trinità e l'Annunciazione; sotto di essi sono tre busti di profeti. I pilastri ottagonali sono decorati di santi. Secondo l'iscrizione della predella questa pala d'altare fu donata nel 1440 da Cosimo e Lorenzo de' Medici alla chiesa di San Domenico in Cortona. In origine la pittura stava su l'altare maggiore di San Marco in Firenze. Il 25 gennaio 1402 (1401 secondo lo stile fiorentino) fu commessa a Lorenzo di Niccolò, e nell'anno già indicato fu tolta da San Marco, per fare posto alla Deposizione di fra Angelico.¹ Crowe e Cavalcaselle menzionano il quadro senza indicazione della data e con erronei cenni sul soggetto della predella.²

Firenze. San Leonardo di Arcetri: un Trittico. La Madonna regge il Bambino, che sta sul suo ginocchio destro. A sinistra: Sant'Antonio abate e San Leonardo; a destra San Jacopo



Lorenzo di Niccolò: Polittico. Firenze, Santa Croce

e San Lorenzo. Il quadro è in rapporti stilistici immediati coll'Incoronazione di Cortona, ed è del resto ricordato come lavoro di Lorenzo già dal Milanese.

Monaco. Jacques Rosenthals Antiquariat (giugno 1906): trittico. La Madonna giuoca con Gesù Bambino, che sta qui sul suo ginocchio sinistro e stringe la sua veste all'orlo del collo. A destra: San Francesco e San Sebastiano, a sinistra San Cristoforo e San Biagio. Nel timpano, il Padre Eterno benedicente e l'Annunciazione. Questo trittico fa riscontro al sunnominato trittico di San Leonardo; la grandezza e la composizione vanno pienamente d'accordo. Il gruppo della Madonna ha tuttavia guadagnato una maggiore libertà, e le figure dei Santi sono diventate un po' più lunghe ed esili.

Firenze. Santa Croce, Sacristia: un polittico d'altare, le cui parti superiori però sono state perdute. La Madonna siede su un alto scanno, col Bambino sul ginocchio destro; essa porge all'Infante un fiore. Presso la Madonna stanno San Giovanni Evangelista e San Ludovico. Da entrambi i lati sono rappresentati, sotto speciali archi gotici, quattro santi: a destra San

¹ V. MILANESI, *Nuovi Documenti, ecc.*, pag. 70.

² CROWE e CAVALCASELLE, *Storia*, II, pag. 460.

Pietro, San Bartolomeo, San Cristoforo e San Francesco; a sinistra San Giovanni Battista, Sant'Andrea, Sant'Antonio abate e San Lorenzo. Nella predella, otto santi a mezza figura. La Madonna e il Bambino offrono in tutto lo stesso tipo che ne' quadri prima qui menzionati, con la sola differenza, che sono diventati un po' più delicati ed espressivi: essi mostrano un'amabile grazia, che fa pensare alle Madonne di Lorenzo Monaco. I Santi sono più allungati ed eleganti che per l'innanzi; alcuni di essi tradiscono una tendenza alla mossa aggraziata; i loro tipi si riconoscono però subito: San Bartolomeo, ad esempio, è la stessa figura d'uomo che troneggia nel quadro di San Gemignano. Questa grande e bella pala, che ha però perdute le due cuspidi, non è stata finora messa in relazione con Lorenzo di Niccolò, benchè essa a nostro parere debba essere additata come uno de' suoi capolavori.

A questi grandi quadri d'altare, che formano il nucleo dell'opera di Lorenzo e rivelano anche chiaramente la sua evoluzione, si riattaccano parecchie piccole Madonne, tra le quali possono qui ricordarsi le seguenti:

Firenze. Galleria degli Uffizi. Una Madonna con la corona in capo, assisa su un cuscino.

Firenze. Coll. Herbert P. Horne: Madonna e varî santi.

Firenze. San Lorenzo, sacristia: Madonna; su le imposte: San Lorenzo e Santa Monica.

New Haven (Mass. U. S. A.) Janes Coll.: Due sportelli con Sant'Agostino e Santa Lucia, San Domenico e Santa Aguita.

Ibidem (N. 3): Madonna con quattro santi; nella cuspidi la crocefissione.

L'ultima notizia sicura che noi abbiamo intorno a Lorenzo di Niccolò, data dal 31 ottobre 1411, in cui l'artista assume l'impegno di dipingere tre campate del loggiato delle monache in San Pietro Maggiore.¹ Però, poichè egli ancora al principio del 1390 era aiuto di suo padre, è probabile che la sua attività si sia estesa fino al ventesimo anno del secolo XV, benchè per ora non ne abbiamo trovata alcuna prova sicura.

* * *

MARIOTTO DI NARDO.

La più antica notizia riguardo a questo artista ci è recata dalla già ricordata nota di pagamento, edita da O. H. Giglioli. Secondo questa, Mariotto eseguì nel 1394-95 una gran tavola d'altare, che noi per le ragioni sopra esposte riteniamo essere la medesima che ora sussiste a

Villamagna. San Donnino: Grande trittico; nel mezzo la Madonna su un trono gotico, due angeli reggono dietro lei un velo intessuto d'oro. Sportello di destra: San Giovanni Battista, San Donnino, San Francesco, Sant'Agata, Santa Dorotea e un'altra santa. Sportello di sinistra: San Pietro, San Bartolomeo, San Paolo, San Lorenzo e due Sante. Nella predella, medaglioni con Cristo e sei santi. Le cuspidi con l'Annunciazione stanno appese nella canonica.

Firenze. Accademia (n° 7): Madonna col Bambino, che tiene in mano una grossa melagrana; a destra San Jacopo e San Sebastiano, a sinistra San Lorenzo e San Giovanni Evangelista. La predella di questo trittico, che è in altra sala (n° 141), rappresenta cinque scene della Vita della Vergine. Questa tavola, che apparteneva un tempo al convento di San Gaggiano nelle vicinanze di Firenze, costituisce uno dei più evidenti anelli di congiunzione fra Mariotto di Nardo e Lorenzo di Niccolò. Specialmente le proporzionate e ben disegnate figurine della predella ricordano alquanto Lorenzo di Niccolò, ma la Madonna e i santi sono completamente foggianti sullo stesso modello del quadro di Villamagna; a stento potrebbe trovare posto un dubbio su la pertinenza di questo dipinto allo stesso maestro.

¹ San Pietro Maggiore - MCCCCXI Ottobre XXI.

« A Lorenzo di Niccolò dipintore a di dett. L. sei p. fare redipingere tre storie del verone delle donne che

vanno caschate p. lacqua ». - (Arch. di Stato, comunicato dal dott. G. Poggi).

Firenze. Uffizi. La predella sotto il noto quadro di San Matteo di Andrea e Jacopo di Cione, raffigurante la Crocifissione di Cristo e quattro scene della vita di San Niccolò da Bari. L'asserzione del Milanese, che questo quadro di San Matteo sia il medesimo che fu commesso nel 1415 a Mariotto di Nardo per l'altare maggiore della chiesa dell'ospedale di San Matteo, è stata contraddetta dalla ragione stilistica, e lo si è invece identificato con quel San Matteo che fu ordinato nel 1364 per Orsanmichele ad Andrea Orcagna, e fu compiuto da suo fratello Jacopo. Quest'ultima identificazione è indubbiamente esatta, ma è notevolissimo il fatto che il quadro posi su una predella con cui non ha alcun rapporto nè di stile nè di motivi. Poichè la predella è manifestamente opera di Mariotto di Nardo, ci si domanda se l'indicazione del Milanese non possa dipendere da una confusione o da un equivoco.

Firenze. Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai: una piccola Madonna, seduta su un cuscino.

Pisa, Museo Civico: una piccola Madonna, troneggiante su le nubi.

Graz. Museo: Una piccola Madonna seduta.

Lille, Museo (n. 1119): Madonna, San Giovanni Batt. e San Giovanni Evangelista; in alto due angeli librati e Dio Padre.

Firenze, Santa Trinità: trittico su l'altare Maggiore; nel mezzo la Trinità, a destra San Francesco e San Giuliano, a sinistra San Michele e Sant'Antonio abate. Datato: 1416.

Firenze, Uffizi (n. 46): trittico, in mezzo la Madonna, a destra San Giovanni Battista, a sinistra San Filippo. Datato col 1418.

Pistoia, Municipio: tabernacolo della Madonna; due angeli stanno inginocchiati ai piedi della Vergine, due altri tendono dietro a lei un drappo; sui pilastri sei santi.

Ibidem: l'Annunciazione di Maria, negli scomparti San Giuliano e San Niccolò, dipinti da Jacopo di Rosselli Franchi.

Firenze, Uffizi: (n. 316 « Maniera dell'Orcagna ») l'Annunciazione; il dipinto è racchiuso entro due archi gotici. Qui pure (in magazzino): la Madonna seduta in trono su le nubi; Santa Reparata e Santo Stefano inginocchiati ai due lati.

Legnaia (nei dintorni di Firenze), Sant'Angelo: trittico, con nel mezzo la Madonna, il cui trono è attorniato da angeli; nelle formelle laterali disgiunte: San Bartolomeo e San Michele, San Lorenzo e San Niccolò.

Firenze, Farmacia di Santa Maria Novella: Scene della Passione, dipinte a fresco in una piccola cappella: 1° Cristo che parla agli apostoli, Giuda è corrotto dai sacerdoti, 2° la Cena, 3° la lavanda dei piedi, 4° Cristo sul monte degli Ulivi, 5° l'arresto di Cristo, 6° Cristo davanti a Caifa, 7° Pilato si lava le mani, 8° l'incoronazione di spine, 9° la flagellazione di Cristo, 10° il trasporto della Croce, 11° la Crocifissione, 12° la Deposizione, 13° le Pie



Mariotto di Nardo: Tabernacolo
Pistoia, Palazzo Comunale

Donne al sepolcro e il « *Noli me tangere!* ». Questi rozzi affreschi sono comunemente attribuiti a Spinello Aretino, con la maniera del quale essi hanno poco in comune.

Firenze, Palazzo Serristori: gran quadro d'altare dello stesso tipo di quello di Villamagna: in mezzo la Madonna, e intorno al suo trono degli angeli, a destra Sant'Andrea e San Bernardo, a sinistra: San Giovanni Battista e San Giacomo. Nella predella una rappresentazione tratta dalla vita di quest'ultimo santo, e l'adorazione dei Magi. Nei timpani l'Eterno bene-



Lorenzo di Niccolò: Predella della Incoronazione
Cortona, San Domenico

dicente e l'Annunciazione; pittura assai decadente; datata: 1424. Nello stesso anno al 14 aprile Mariotto di Nardo fece testamento,¹ e morì poco dopo; fu appena in grado di terminare di propria mano la grande ancona.

Il nostro elenco potrebbe facilmente essere ampliato — Mariotto era uno di quegli artisti faciloni e poco scrupolosi, per i quali il dipingere non è cosa diversa dal mangiare o dal passeggiare, — ma quello indicato potrebbe esser già affatto sufficiente a dare un'idea esatta dello stile e della capacità di Mariotto. Chi vuol darsi la pena di esaminare i dipinti qui enumerati, può riconoscere senza difficoltà la stessa mano che ha condotto gli affreschi nel Paradiso degli Alberti. Si potrà anche constatare che tali freschi non appartengano al periodo della sua maggior decadenza, ma piuttosto al suo tempo migliore, che non va oltre il primo decennio del secolo XV. Si riconoscono facilmente le fiacche forme abituali a Lorenzo: le figure sono in certo modo delle intelaiature, da cui i mantelli pendono come vuoti sacchi. Esse nè stan ritte nè seggono a terra in modo persuasivo, e se tentano un movimento, lo fanno in modo illogico e sommamente goffo. Le loro mani grosse e flosce sono straordinariamente appariscenti, e i loro tipi insignificanti, dalla fronte bassa, dal naso lungo che, se esse volgono la testa, assume una direzione obliqua, e dal mento prominente, non offrono alcuna variazione che possa sviare l'osservatore. Dinanzi ai dipinti di questo artista si ha continuamente l'impressione, che abbia sopra tutto cercato di sbrigare al più presto il suo compito, e nelle figure non abbia visto mai altro che precetti d'*atelier*.

Se si volge poi lo sguardo ad uno de' lavori di Lorenzo di Niccolò, per esempio alla grande Incoronazione di Cortona o alla gran tavola di Santa Croce, si è sorpresi dall'accuratezza minuziosa che il pittore ha prodigato all'opera sua. Ogni figura è bella e giustamente modellata, quasi tornita, le teste e le mani sono ben proporzionate. I manti sono drappeggiati

¹ Pubblicato da MILANESI nei *Nuovi Documenti*, pag. 78.

con l'intento evidente di ottenere un panneggiamento organico, non già arbitrariamente reso. Le figure son veramente tozze, e i loro movimenti non rivelano troppa sicurezza, ma hanno ad ogni modo una organica consistenza superiore a quella delle figure di Mariotto. I suoi tipi mostrano una certa differenziazione: noi possiamo distinguere non solo i volti de' vecchi da quelli de' giovani, ma quelli femminili dai maschili. La Madonna dell'ancona di Santa Croce è un'amabile, verginale figura con un vago visetto di fanciulla; non la si potrebbe assolutamente immaginare in un quadro di Mariotto.

La pala d'altare appartiene come s'è detto, ad un periodo relativamente avanzato della evoluzione di Lorenzo, in cui lo stile delle sue figure ha assunto maggior scioltezza e morbidezza, benchè anche prima possiamo avvertire in lui maggiori gradazioni ne' caratteri delle figure che non in Mariotto. La stretta affinità è già stata rilevata una volta per sempre.

Del resto vale per entrambi i maestri, ch'essi riescono meglio ne' piccoli dipinti delle predelle che non nelle opere maggiori.

Le loro debolezze offendono meno nel piccolo formato che nel grande. Può essere perciò di un certo interesse il confrontare la scena dell'adorazione de' Magi sotto la grande Incoronazione in Cortona con una delle composizioni, quasi contemporanee, della predella di Mariotto nell'Accademia di Firenze, forse meglio di tutto con quella che rappresenta l'andata di Maria al tempio e il suo sposalizio.

Lorenzo ci mostra il corteo festoso dei tre re tutti adorni d'oro, con la corona in capo e numerosi servi, cavalcanti su cavalli e cammelli. Il corteo gira intorno alla rupe che lo divide dalla capanna in cui siede Maria col figlio. Vediamo poi com'essi s'avvicinano coi loro doni al neonato, mentre i paggi s'accalcano curiosi dietro le loro spalle. Qui c'è movimento e varietà, la narrazione si svolge in modo dilettevole; sembra anzi che spiri un alito di fiaba su quel corteo serpeggiante. Le figure, piccole e in parte quasi eleganti, si muovono e si scompaiano in modo spontaneo. Il fantastico paesaggio montagnoso concede loro spazio sufficiente così per correre come per cavalcare.

Nella scena dello sposalizio di Maria, raffigurata da Mariotto, vediamo pure un copioso



Mariotto di Nardo: La Presentazione al tempio e lo Sposalizio
Firenze, Galleria dell'Accademia di Belle Arti

ammasso di forme umane e di figure in movimento, ma le figure son così fittamente stipate, che paion piuttosto stare sospese che ritte. Esse non si reggono sui piedi, ma sul lembo del manto; se questo si rilasciasse, si ammaccherebbero il naso. Esse sono inoltre disegnate in scala così grande rispetto alla superficie del quadro, che diventano involontariamente goffe. L'artista non s'è menomamente curato di dar l'impressione della profondità, appena a far delle sue figure i vivaci attori di un racconto. Egli riempie assai semplicemente il

suo quadro di marionette, press'a poco come si pongono l'una accanto all'altra le bambole in una scatola.

È chiaro che quanto più accuratamente si studiano questi due pittori, tanto più si impara a distinguere Lorenzo di Niccolò da Mariotto di Nardo. Si rileva che nel primo era vera stoffa d'artista, una concezione intelligente e ambizione, mentre l'ultimo non pare aver avuto mai molta cura di elevarsi oltre il livello del mestierante. Essi appartennero tuttavia alla stessa cerchia, e in seguito ad analoghi influssi — e, forse, al tirocinio compiuto in comune nello stesso studio — essi ebbero dapprima effettive affinità tipologiche. Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti recano la prova convincente dell'intimo rapporto di discepolo che Mariotto ebbe col padre di Lorenzo, Niccolò di Pietro Gerini, e dimostrano il posto secondario ch'egli ha occupato nel gruppo artistico che era cresciuto intorno al vecchio Agnolo Gaddi.

OSVALD SIRÉN

IL RESTAURO ANGIOINO

DEI CASTELLI DI PUGLIA



ENTRE la fortuna è stata così avara di gloria con i principi della casa d'Hohenstaufen stati re di Sicilia, ed ha voluto pervicacemente perseguitarne la memoria anche dopo la loro completa disfatta e la morte, disperdendo o distruggendo addirittura gli atti della Cancelleria sveva, è stata poi così benigna verso la famiglia di Carlo d'Angiò, il quale veniva alla ormai facile conquista della fortunata terra di Puglia, preceduto dalle benedizioni della chiesa e dal tradimento fellonesco, che questa faceva serpeggiare non tra i soli Pugliesi *bugiardi*, come il chiamò Dante. È perciò che di quel serto fulgido di grandiose opere d'arte, di cui Federico II d'Hohenstaufen volle coronare

l'amata terra di Puglia coi castelli o imperiali palagi, da Termoli a Brindisi, da Castel del Monte a Lagopesole, non si riesce a dire altro di meglio che esso costituisce l'opera più bella creata ed uscita dalla mente dell'imperatore artista, come Minerva dalla testa di Giove. Le pochissime notizie che se ne trovano in Riccardo da San Germano e in qualch'altro cronista, e le altre da attingere al povero frammento, unico avanzo della ricchissima Cancelleria sveva salvatosi e sopravvissuto nel Grande Archivio di Stato di Napoli, ed ai frammenti o *Excerpta Massiliensia* editi dal Winkelmann negli *Acta imperii*, non danno ancora modo agli studiosi di fare la storia artistica di quella felice età. Si resta solamente meravigliati, estatici, ammirando come sia potuta nascere nella mente di Federico una concezione artistica così classicamente giovane e tutta d'un pezzo, come Castel del Monte, o nell'opera dell'ignoto artefice, che ha saputo concretare l'ideale d'arte del suo imperial mecenate, tanto geniale vitalità di stile, che lascia ancora oggi, pur così mal ridotto, un solco profondo nell'animo di chiunque recasi a vederlo. Ma, nulla più che un'arcana visione di bellezza che fu vera realtà, senza riuscir a conoscere quei particolari sulla sua origine e sui costruttori della fabbrica che sarebbero conquista preziosa per ogni erudito, ma che non servirebbero ad accrescere o a diminuire il valore estetico dell'insigne capolavoro. Soltanto potrebbe dirsi che questa mirabile arte aulica, ornamento del Sud italico nell'età sveva, non fu un miracolo improvviso, ma piuttosto quanto di meglio i maestri locali avevan saputo produrre nell'età comunale, i cui segni eterni sono impressi sulle cattedrali e chiese nei Comuni di Puglia dei secoli XI e XII, è ora aggiogato, spente per sempre le libertà d'una volta, al carro della politica artistica di Federico II. È il fiore di serra allevato amorosamente alla Corte del grande precursore dei principi mecenati del Rinascimento, a forza di succhi vitali raccolti già dal magistero dell'Arte dei nostri Comuni. In questa serra dell'Arte pugliese divenuta ormai cortigiana si educava, come è noto, il giovanetto, allora anonimo ed ignorato, maestro Nicola

di Pietro d'Apulia, l'umile scalpellino, perduto tra la folla dei compagni lavoranti nell'ultimo ventennio di Federico II al palazzo di Foggia e al Castello di Bari, e che dopo la catastrofe tragica di Castelfiorentino esulato nel Nord si rivelerà al mondo attonito come un prodigio qual fu Nicola Pisano.

* * *

Ricca messe di notizie hanno serbata invece i *Registri angioini* dell'Archivio di Stato di Napoli, che sono la miglior parte della Cancelleria angioina, stata tanto più fortunata di quella sveva, e possono dare agli studiosi ed ai restauratori i mezzi per ricostruire idealmente ciò che erano questi Castelli alla fine del secolo XIII e nel XIV. È anzi meraviglioso osservare come Carlo I d'Angiò, fra le tante cure che l'occupavano per ordinare e radicare il nuovo governo nel regno di Sicilia e di Puglia, che se era riuscito facilmente a strappare agli Svevi, non gli era così affezionato, come ben presto si vide nella Rivoluzione del Vespro, trovò pure modo di consacrare non piccola parte della sua attività ed enormi somme di danaro ai Castelli di Puglia e Basilicata. Fin dai primi anni del suo regno quando ferveva ancora la rivolta ghibellina, e Carlo era tutto inteso a soffocare nel sangue le ultime conseguenze della battaglia di Tagliacozzo ed a sedare le ribellioni di Lucera e di altri Comuni di Puglia, ma ancora di più dopo il 1270, quando tutto il regno erasi ormai acquetato, o parve pacificato sotto il suo energico governo, egli si dedicò alla cura più minuziosa di queste grandiose opere d'arte trovate nel regno. È questo uno dei lati ancora poco studiati del regno di questo principe, i cui auspici nella venuta d'oltralpi in Italia non lo rendevano già troppo simpatico agli occhi dei nuovi sudditi, e potrebbe invece far apparire assai più interessante la figura di Carlo I, il quale evidentemente ci teneva ad accattivarsi anche per questa via i popoli conquistati, e dimostrava di essere un continuatore della magnificenza e del mecenatismo dei predecessori, conducendo a termine queste fabbriche grandiose. Ma oltre a questo lato così simpatico dell'azione di governo di Carlo I, che non s'accorgeva d'essere il continuatore di quegli odiati Svevi che era venuto, per ordine della Chiesa, a distruggere ed estirpare d'Italia, ed oltre a mettere in rilievo maggiore la prosperità economica, pur dopo la terribile crisi attraversata, delle città di Puglia, che furono le maggiori contribuenti nell'opera restauratrice, tutte queste notizie e i documenti angioini, già in parte noti allo Schulz, al Salazar, al Minieri-Riccio, al Filangieri e ad altri, fanno pensare ai grandi lavori che si compirono attorno queste fabbriche, che dovevano sfidare i secoli. Ma come si spiega tutta questa congerie complessa di lavori compiuti sotto Carlo I d'Angiò, fin dai primi anni del suo regno? I documenti non sono sempre chiari, anzi non c'illuminano molto su questo punto, e non ostante il gran numero di notizie particolari che ci porgono di anno in anno, come si vedrà da questo piccolo saggio, o per dir meglio, assaggio di materiali documentari, non è facile orientarsi con lo stato attuale di tali fabbriche quasi ricoperte da trasformazioni e sovrapposizioni o deturpamenti posteriori e farsi un'idea esatta sull'entità dell'opera compiutasi sotto gli Angioini, sì da poter dire con precisione in che cosa veramente consistettero questi lavori, dei quali gran parte non doveva rimanere neppure a lungo intatta.

Gli edificî meravigliosi creati dall'Arte fredericiana erano forse incompiuti in qualche parte, ed ora succeduto al periodo delle grandi tempeste e rivoluzioni politiche la calma, si sentiva il bisogno di completarli. Ma non pare che ciò sia stato, oppure dovevano essere rimasti incompiuti in qualche parte accessoria e del tutto secondaria, che poteva essersi fatta anche durante il regno di Manfredi. I documenti accennano a volte alla rovina che minacciava le fabbriche. Non può trattarsi di debolezza organica, congenita alla costruzione: Castel del Monte è ancora ritto nel suo scheletro non ostante che su di esso abbiano esercitato le loro depredazioni i vicini più barbari dei Barberini romani, e le torri degli altri Castelli si ergono ancora verso il cielo, quando non sono state decapitate. Piuttosto

queste fabbriche devono avere molto sofferto sin dagli ultimi anni della stessa casa sveva dalle rivoluzioni politiche dei Comuni e dagli avvenimenti medesimi della guerra e della tragica trasmissione del regno nelle mani di Carlo d'Angiò, e devono essere state molto danneggiate dallo scoppio di rivolte feroci, di odî terribili a lungo repressi, che si manifestarono subito dopo la vittoria di Benevento durante i primi mesi del nuovo ordine di cose, ed ancora in mezzo alle ripercussioni e ribellioni, le rappresaglie, gl'incendi e le rapine, nell'estrinsecarsi insomma della forza più selvaggia e brutale, che durò a scatti ed a varie riprese per il 1267 ed il 1268, quando, spento in Corradino l'ultimo segno di rivendicazione, cessarono queste oscillazioni rivoluzionarie, e si consolidò energicamente il regno del novello signore. Questo periodo di storia politica, dagli ultimi anni di Federico II ai primi di Carlo d'Angiò, quando ebbero le libertà cittadine del Comune pugliesi gli ultimi bagliori ed aneliti, è molto interessante, e, studiato meglio, dimostrerà quanto le belle fabbriche furono allora danneggiate, sì da apparire ai protomagistri angioini in via di rovina, non per difetti organici di costruzione, che non contava neppure mezzo secolo di vita, ma piuttosto per i gravi colpi sofferti negli ultimi rivolgimenti,

Nè i protomagistri delle grandiose opere curate da Carlo d'Angiò erano più Italiani, o meglio regnicoli pugliesi, ma furono in maggioranza stranieri alla nostra regione come il munifico loro signore. Soli, confusi in mezzo alla loro numerosa schiera, e senza l'autorità riconosciuta d'un tempo, rimanevano gli ultimi epigoni e discepoli della scuola artistica di Federico II maestro Nicola di Bartolomeo da Foggia, maestro Riccardo da Foggia, maestro Giordano da Monte Santangelo. La loro debole voce, che era di persona che meglio conosceva le moli fredericiane, che aveva visto sorgere coi propri occhi, era soverchiata nei consigli della corte angioina dagli stranieri che vi erano più in auge, dai numerosi maestri provenzali, borgognoni e francesi, i quali facevan quasi a gara con gli avidi baroni loro compaesani nel dividersi la preda venuta a conquistare. Questo numeroso stuolo di artisti franco-provenzali, sui quali giganteggia la figura di maestro Pietro d'Agincourt circondava ed assediava il re e la corte da tutte le parti in cerca di grandi lavori, nella stessa guisa de' Baroni angioini sempre alla caccia di nuovi feudi più fruttiferi di quelli lasciati nella patria lontana. Questi architetti ed artisti piovuti d'oltralpe erano anch'essi degli avventurieri, venuti romanzescamente di lontano in cerca di avventure, e le trovarono appunto nel campo dell'arte. Portavano le lor proprie idee, che erano molto diverse da quelle prevalse nella scuola artistica di Federico II, e volevano applicarle o in opere nuove di pianta, come fecero p. es. nelle grandi chiese espiatorie ordinate dal re a Scurcola dopo la vittoria di Tagliacozzo e a Scafati, oppure nella trasformazione e nel compimento delle fabbriche e dei castelli lasciati dall'imperatore svevo. Seppero bene sfruttare la megalomania di Carlo I, intorno al quale facevan continuamente ressa per riceverne ordini, e la grande prosperità economica delle città di Puglia, che furono poi quelle che maggiormente contribuirono all'opera ricostruttiva. Tanto più che le reali fabbriche, lustro e decoro del regno, erano state molto danneggiate dagli ultimi avvenimenti politici, esse richiedevano pronti restauri, se non si voleva vederle cadere addirittura in rovina. I maestri costruttori, ansiosi di agguantare la preda, dovettero esagerare a corte i difetti organici esistenti nelle fabbriche o i danni gravi da esse subite, e così poterono impadronirsi dei castelli di Federico, ai quali imposero, a così breve distanza, la prima radicale trasformazione, che non doveva essere neppure l'ultima.

Queste ed altre considerazioni devono farsi, a spiegare il grandioso lavorerio cominciato attorno ai Castelli svevi di Puglia, fin dai primi anni di Carlo d'Angiò.

A cominciare dalla saracena Lucera, rimasta fino agli ultimi così affezionata agli Hohenstaufen, e che subì i maggiori danni, fin quasi ad esserne distrutta, è veramente grandiosa l'opera del Castello col largo giro di mura dei maestri angioini, come molte sono le notizie conservate nei registri angioini che ad essa si riferiscono e che già lo Schulz

conobbe in parte.¹ Mentre il Bertaux non parlando nel primo volume della sua opera notissima di Lucera, come in generale degli altri castelli di Puglia, tranne che di Castel del Monte, evidentemente ne ha rinviato il discorso al secondo volume che tratterà della storia artistica dell'Italia meridionale a cominciare dall'età angioina, l'Haseloff va studiando invece quanto avanza nella fabbrica monumentale di Lucera, che si può far risalire all'età sveva e alla scuola di Foggia fondata da Federico II.²

* * *

Fin dal 1268-69, che fu in verità il primo anno di governo organizzatore di Carlo I, dopo che la vittoria di Tagliacozzo ebbe consolidata la conquista del regno, i registri angioini con la copia di notizie conservateci dimostrano la cura del re per i castelli di Puglia. Quando non era ancora del tutto domata la ribellione saracena di Lucera, che il re da parecchi mesi stava assediando con un forte esercito, egli già pensava alla ricostruzione della città tutta in rovine, disperdendo persino la memoria del classico nome per intitolare la nuova città strappata dalle mani degli Infedeli al nome della Vergine, Santa Maria dei Saraceni, nome ufficiale, vissuto soltanto efimeramente in poche carte d'archivio. Nella sistemazione del servizio di guardia fatta in quell'anno per tutti i castelli del regno sono comprese le provincie di Puglia e Basilicata, dove eransi alfine sedati gli ultimi torbidi di rivendicazione ghibellina. In Capitanata insieme con Lucera e Monte Sant'Angelo è segnata quella Rocca Sant'Agata, dove s'erano fatti lavori importanti negli ultimi anni di Federico II.³ Di minor conto erano i castelli di Bovino, Troia, Dordona, mentre più numerosi erano quelli di Terra di Bari, già in parte destinati a prigionia politica come Canosa, Castel del Monte, Trani, dove languirono per tanti anni i figli sventurati di re Manfredi ed i suoi parenti, e i castelli di Basilicata, di cui si dirà in seguito.⁴ Contemporaneamente si lavorava con molta alacrità al palazzo di Pantano, presso San Lorenzo in Carmignano, nel quale si costruiva una cappella.

¹ *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* von Heinrich Wilhelm Schulz. Dresden 1860. Il testo che si riferisce alle città delle tre provincie pugliesi è nel vol. I. I documenti pure da me studiati sono in appendice al vol. V.

Furono poi ricordati dal Filangieri nel III vol. dei suoi *documenti per la storia, le arti e le industrie nelle provincie napoletane*.

² Forse e il Bertaux nel secondo volume che sta preparando del *L'Art dans l'Italie méridionale*, che prenderà le mosse proprio dalla venuta di Carlo d'Angiò, e l'Haseloff dietro i suoi lunghi studi vorranno dare in appendice una pubblicazione sistematica e completa di tutti i documenti angioini compresi nei *registri*, di cui qui si dà in saggio un breve spoglio, oltre le notizie date dal Minieri Riccio, dal Filangieri, ecc.

³ Cfr. l'importante documento del maggio 1250 del giudice Giliberto d'Ascoli soprastante al restauro del castello di Rocca Sant'Agata a pag. 69 e seg. della mia memoria. « Sopravvivenza di Comuni rurali nel regno di Puglia sotto Federico II » della *Raccolta di scritti storici* in onore del prof. Giacinto Romano, Pavia, Fusi 1906.

⁴ Per *La famiglia di Manfredi* cfr. l'opera di DEL GIUDICE in *Archivio storico napoletano*. In *Archivio di Stato Registro angioino* n. 4 ac. 78t 79 « gagi ai castel-

lani e servienti ecc. delle provincie. In Terra Bari in castro Canusie, in castro Baroli, in castro Andrie, in castro Sancte Marie de Monte, in castro Trani, in castro Bari, in castro Aquevive, in castro Gravine, in castro Cannarum. 1268-69 ».

« In Terra Idroni in castro Tarenti, Matere, Orie, Brundisii. In Capitanata In Rocca Sancte Agathes, castro Montis Sancti Angeli, Lucerie, Bobini, Troie, Dordone, palacio Panthani ».

« In Basilicata, in castro Melfie, Sancti Felicis, Acheroncie, Turris maris. Erano tutti provveduti dal secreto et magistro portulano Apulie. ac. 80 Doaneris Trani. Castellano castris Trani a die quo perfida mulier Manfridina quendam comitissa casertana in dicto castro moram traxit duos tarenos videlicet pro quolibet die de pecunia officii vestri-exhibere curetis. De cetero provideat sibi si vult, quia de nostro nonnisi panem et aquam volumus ministrari donec confiteatur illos qui fuerunt consilii malefecti. Datum in obsidione Lucerie ultimo madii XII ind. 1269 ac. 124 pro constructione capelle in palatio Pantani XVI julii 1269 ».

Ac. 136t — « Baiulis iudicibus... Corneti, Eboli, Dordone, Troie et Gaudiani... in constructione capelle nostre quam fieri facimus in palatio nostro Pantani sancti Laurenti 23 agosto ».

Ma le maggiori cure furono subito richieste da Lucera, appena debellati i Saraceni, perchè essa conservava sempre una posizione strategica importante. E gli stessi Saraceni, che avevan già tanto lavorato ai tempi di Federico II e Manfredi, sono adoperati ora nella ricostruzione della fortezza di Lucera, non solo come manovali, ma anche come capomastri e talora artisti veri e proprî. Nel dicembre 1269 con mandato generale il re ordinava ai doganieri e fondacarî di Barletta ed ai maestri giurati dei Comuni di Terra di Bari di lasciare liberamente partire alla volta di Lucera legname, pietre, calce ed altri materiali di costruzione da servire all'opera del castello e delle mura, il tutto a richiesta di maestro Pietro.¹

Gli stessi ordini erano stati inviati ai maestri giurati dei Comuni di Capitanata, che dovevano senza indugio alle richieste di maestro Pietro de Agincourt, il quale era a capo di tutta l'opera di ricostruzione. All'opera del palazzo di Pantano, nel distretto di Troia ed una volta appartenuto con tutto il feudo di San Lorenzo in Carmignano all'episcopio troiano, soprastava un altro artista francese, maestro Giovanni regio carpentiere, probabilmente di Toul, che si occupava appunto della costruzione della cappella, alla quale re Carlo ci tenne tanto, profondendovi un vero tesoretto, qui come altrove. Il fedele vassallo della Chiesa romana, a differenza di Federico II che forse non curò molto queste opere accessorie, volle far penetrare la nota religiosa in tutte queste grandiose magioni, più che castelli, adornandole di decorose cappelle, che dovevano poi esser le prime a rovinare o scomparire del tutto.² Per la cappella del palazzo di Pantano, che nel gennaio 1270 era quasi finita per opera del suddetto maestro Giovanni, quasi tutti i materiali di completamento vi furono trasportati da Trani, il porto più importante della regione allora.³ Trani e Barletta avevan fornito a maestro Giovanni de Toul tutto il legname grosso da costruzione per il palazzo di Pantano, ed anche quello più fino per l'arredamento decorativo del medesimo, persino la tavola grande per la mensa del re, che nel marzo 1269, quando il suo esercito stringeva ancora d'assedio l'indomita Lucera, si era recato a Pantano per vedere lo stato dei lavori.⁴ Ed allora probabilmente egli vi richiamò maestro Giovanni da Melfi di Basilicata, nel cui castello, anche esso molto danneggiato dalle insurrezioni e guerriglie degli ultimi anni, il grande carpentiere aveva atteso ad importanti lavori di restauro.

Pare anzi che fino all'arrivo del carpentiere francese dal castello di Melfi era rimasto

¹ Reg. 6 ac. 136^t 136 « dohanerii et fondicarii Baroli ad requisitionem magistri Petri Lathomi sibi tabulas et alia — pro faciendo opere nostri Lucerie — ministretis penultimo decembrii 1269. Magistri jurati per iustitiarium Terre Bari constitutis — omnem calcem et lapides que poteritis invenire in terris vestris et ad requisitionem magistri Petri Lathomi latori presentium — pro opere castri nostri Lucerie — faciatis — eidem — exhiberi. »

² Reg. 6 ac. 87 — « magistri juratis per Capitanatam — che presentino a richiesta — magistri Petri de Angicuria — calce pietre e simili — pro castro nostro Lucerie. Melfie XIII septembris XIII indictionis 1269 ».

A quelli di Barletta e Trani, pel legname necessario — in opere cappelle nostre quam apud Pantanum construi facimus — ad requisitionem magistri Iohannis carpentarii nostri ».

Reg. 5 ac. 206 magistro jurato Trani — a richiesta di Magistri Iohannis carpentarii procuri carri pro portandis sexaginta milibus clauorum apud Pantanum Fogie pro cooperianda capella nostra XVI genn. 1280

« Nomina Rogerio de Marra de Barolo castellano castri nostri Orie XV ».

³ Reg. 4 ac. 134. « Ambrosio Bonello et socii dohanerii Baroli. Ad requisitionem magistri Iohannis de Tullo carpentarii nostri — octo bonos carpenterios sub expensis nostre curie conducentes quos ad salarium nostrum Pantani Fogie mietere deberetis — II agosto 1269.

« Matheo Petri Romani et Ambrosio Bonello dohanerii Baroli — ad requisitionem magistri Iohanni, carpentarii nostri ducenta et quinquaginta scala de lignaminibus finis et bonis — necnon et tabulam unam magnam pro mensa nostra facere debeatis ».

Ac. 146. « Angelo de Marra castri nostri Cannarum custodiam commisimus ultimo iulii ».

Ac. 150^t « ut omnia lignamina empita ad opus capelle nostre de Panthano ad requisitionem magistri Iohannis carpentarii adduci faciat ad dictum Pantanum datum in campis prope Luceriam secundo septembris XII ind.

⁴ Reg. 4. ac. — « Iustitiario Basilicate — Iohanni de Tullo carpentario nostro quantitatem pecunie oportunam pro opere quod in castro nostro Melfie fieri mandamus — datum in domibus Pantani iuxta Fogiam IV marsii XII ind. e altro simile del XVII, t. vettovaglie per l'esercito entro Lucera 1269 ».

alla direzione dei lavori del palazzo di Pantano maestro Riccardo da Foggia, *prothomagister*, il quale nell'aprile 1269 vi aveva fatto nominare soprastante il suo compaesano maestro Melio di Nicola Pasquale.¹

Riccardo da Foggia era ormai pervenuto agli ultimi anni della sua carriera gloriosa. Dopo avere collaborato ai tempi di Federico II alla costruzione del palazzo imperiale di Foggia, centro di tutta una scuola artistica dal 1233 in poi, con Bartolomeo da Foggia, al quale era unito da vincoli di parentela e di maestranza, Riccardo era stato intorno al 1240 in Terra di Bari soprastando a parecchie fra le opere maggiori dell'età fredericiana, fra Bitonto e Trani, dove erasi stanziato suo figlio Gualterio, maestro comacino come il padre e certamente occupato nelle fabbriche grandiose della città tranese, sia al Castello che alla Cattedrale, fino a quando poté trasmettere l'avito magistero artistico al figlio Paolo che emancipò nel 1260.

Il maestro comacino Paolo conservò nella vita artistica di Trani il posto che gli veniva dal lustro ereditato dall'avo Riccardo fino al 1285 quando morì; ma l'ultimo rappresentante della scuola di Foggia lasciava in Trani più che ricchezze e beni immobili un nome illustre che fu gelosamente custodito da lunga serie di discendenti, fino al secolo XV.²

Del maestro Riccardo, per tornare a lui, s'era perduta la traccia, finchè lo si ritrova, come s'è visto, nella primavera del 1269 al servizio di Carlo d'Angiò, prima al palazzo di Pantano ed a Lucera, e poi via via, come vedremo, a dirigere il lavorerio ricostruttore degli altri Castelli di Puglia, *alter ego* sentito ed autorevole del primo architetto della Corte angioina Pietro d'Agincourt, ed egli stesso regio protomaestro. Maestro Riccardo da Foggia non è però da confondere col saraceno maestro Riccardo, preposto fino all'aprile 1273 ad una schiera di saraceni che costruivano il muro nuovo avanti il castello o palazzo di Lucera.³ In questi anni intermedi lo ritroveremo invece occupato altrove, prima di tornare a Lucera.

A soprintendere alle opere di Lucera venne ora lo stesso ingegnere Giovanni di Toul, che era succeduto a Riccardo nel palazzo di Pantano, e continuò a richiedere a questo scopo legname ed altro materiale a Trani nel maggio 1273, mentre il re con la famiglia s'aggirava fra Termoli e Trani, nel cui castello erano bene alloggiate le principesse reali.⁴

Due ricchi cittadini pugliesi, Bisanzio de Rustico di Trani e Tommaso di Calo-Ioanne di Bari, erano spenditori generali dell'opera del muro di Lucera, e si occupavano di tutte le spese necessarie, mentre i maestri e gli altri ufficiali amministratori delle grandi masserie regie di Basilicata e Terra di Bari curavano l'approvvigionamento dei castelli.⁵

¹ Reg. 4 ac. 36. « Ad requisitionem magistri Iohannis carpinterii, pro perficiendis domibus castri nostri Melfie, opere XXVIII aprilis, XV maii 1269 ».

Reg. 4 ac. 33. « Melio Nicolai Pasqualis de Fogia. Cum in domibus nostris Pantani prope Fogiam capellam unam velimus contrui ubi divina officia celebrentur — lo nomina soprastante — ad requisitionem magistri Riccardi de Fogia, prothomagister, XIII aprilis 1269 e ordini relativi a Barletta ».

² Cfr. *Codice diplomatico barese*, III Bari 1899 a pag. XL seg. ed a pag. 301 la carta emancipatoria di « Gualterius magister comacenus habitator civitatis Trani filius Riccardi de Fogia ». Sul figlio Paolo ed i continuatori Bartolomeo maestro comacino, Nicola di Giovanni ambedue protomagistri ed altri dal 1285 in poi cfr. le carte a pag. 10 seg. *La Puglia nel secolo XV*, parte II, Bari 1908.

³ Reg. 3 ac. 129^t « Scriptum est universis Sarracenis intentibus in opere novi muri ante castrum Lucerie. Nolentes operi muri qui ante palacium seu castrum nostrum Lucerie de mandato nostro construitur

propter absentiam Riccardi militis concivis vestri aliquam intervenire defectum Hogegium eiusdem Ricardi filium quandiu idem Riccardus aberit eius loco vobis duximus preponendum, XVII aprilis 1273 e dicto annunzia.

« Ac. 131. Hugossetto Flamingo, custodi palacii nostri et defense lohe ».

⁴ Reg. 3 ac. 74^t « Magistro massariarum curie in Basilicata et Terra Bari castra Canusii e Trani.

« Iohanni de Rostico et socio, ad requisitionem magistri Iohanni de Tullo ingenuerii nostri, procedentis in emptione lignaminum necessariorum pro opere castri Lucerie, castellano castri Trani, munizioni, de oleo ad starium Bari staria octoginta, etc. ».

Ac. 75. « Stephano de Foresta. Cum Iustiliario Terre Bari demus in mandatis ut tibi ad requisitionem tuam pro expressi carissimarum filiarum nostrarum et ipsorum comitive morantium in castro Trani oportuna pecuniam exhibere procuret — che se ne serva per ciò. — Datum Termulis, XV madii Inid. 1273 ».

⁵ Reg. 3 ac. 66. « Magistris forestarum, Thomasi

Quando il maestro Riccardo da Foggia tornò a Lucera nella qualità di *prothomagister*, ebbe assegnata la costruzione del muro avanti il castello dalla parte di Fiorentino, mentre al lavorerio dalla parte, che guardava la città stessa di Lucera, era preposto maestro Pietro mazzoniere.¹ Così dal 1273, quasi ininterrottamente, fino al 1275 si lavorò attorno al Castello di Lucera, facendovisi delle spese enormi. Verso la fine del 1273, l'opera del Castello di Lucera si avviava al suo compimento, poichè si era già alla decorazione delle finestre ed alla loro chiusura vitrea. Quasi contemporaneamente s'erano finite le finestre della cappella del palazzo di San Lorenzo in Carmignano, donde però nell'aprile era partito, *insalutato hospite*, maestro Peregrino da Suessa, lasciando il lavoro incompleto.² Pare che la città di Suessa fosse centro importante di arte vetraria nell'Italia meridionale. Di là fece venire maestro Pietro d'Agincourt preposto alla fabbrica lucerina maestri a farvi le finestre, mentre doveva con la forza farvi tornare operai saraceni che erano scappati via.³

Il re era un po' infastidito delle lungherie, pur necessarie, di questa fabbrica grandiosa, e sollecitava continuamente i lavori. Aveva dato perciò carta bianca al suo diletto Pietro d'Agincourt, che aveva nominato protomaestro, ed aveva ordinato ai giustizieri del regno, e specialmente a quelli delle provincie di Puglia e Basilicata, di fare pervenire senza ulteriori indugi le somme disposte per detti lavori ai noti Bisanzio de Rustico di Trani e Tommaso di Calo-Ioanne di Bari, spenditori dell'opera del muro di Lucera, messi a *latere* del protomaestro. Alla dipendenza di costui si trovava ridotto maestro Riccardo da Foggia, onde era naturale che sorgessero fra loro discussioni e dissensi per i criterî artistici diversi, che erano non ultima causa delle lungherie o interruzioni nell'opera della fabbrica, per cui s'impazientiva il re. Questi una volta scrisse all'Agincourt, che avesse fatto lavorare con sè le schiere di operai rimasti oziosi nella sezione, cui era preposto Riccardo da Foggia, e più volte insistette per l'acceleramento dei lavori, mentre impartiva altri ordini per i lavori che si venivano facendo nei castelli di Melfi e d'Acerenza.⁴

Maestro Riccardo da Foggia soprintendeva alla parte del muro di Lucera rivolto a Castel Fiorentino, dove aleggiava ancora il grande spirito di Federico II. Al re premeva conservare l'accordo fra quest'ultimo rappresentante della scuola fredericiana, e l'Agincourt capo della nuova scuola che attingeva ai canoni artistici moderni delle maestranze francesi. Ed ambedue il re elesse a *protomagistri* nell'esplicazione di questo grandioso programma di lavori voluto dalla Corte nei castelli di Puglia, e ad ambedue raccomandava il sollecito compimento della fabbrica di Lucera. Stava con loro il regio carpentiere Giovanni di Toul.⁵

Calo Iohanne de Baro et Iohanni de Rustico de Trano, statutorum expensorum pecunie super opere muri Lucerie ligna necessaria tam pro coperiendis calvariis quam matonellis necessariis dicto operi permittatis incidi. Trani IIII madii prime ind. 1273 ».

¹ Reg. 3 ac. 49^t « Thomasio Caloiohanne de Baro et Bisancio de Rustico de Trano expensores pecunie pro opere muri Lucerie. Trani 4 maggio informazione magistri Petri maczonerii prepositi in opere que fit ex parte Lucerie et Riccardi de Fogia prothomagistri prepositi in opere muri qui fieri debetur ex parte Fiorentini 1273 ».

Reg. 2 ac. 34^t « Pro opere fortellicii regii castri Lucerie, 9 maggio 1275 ».

² Reg. 14 ac. 167^t « Cum magister Peregrinus qui operabat fenestras vitreas in capella nostra constructa in vivario sancti Laurentii, recesserit exinde dimisso opere imperfecto » si faccia ritornare al Baiulo Suesse. Foggia, 1^o aprile 1273.

³ Ac. 185. « Ad requisitionem magistri Petri de An-

gicurt prepositi super opere muri Lucerie... magistros sex qui bene sciant laborare fenestras vitreas apud Luceriam Sarracinorum pro faciendis fenestris vitreis in opere Lucerie sine qualibet mora transmittas ». Foggia, 10 novembre 1273.

Ac. 191^t « Cum in opere muri Lucerie nullum volumus intervenire defectum... ad requisitionem Bisantii de Rustico de Trano et Thomasii Caloiohannis de Baro receptorum et expensorum finalis pecunie » dia denaro necessario. Foggia, 12 ottobre 1273. « Obbliggi gli operai Saraceni andati via da Lucera a tornarvi, l'1 ». Ac. 192 sempre per Lucera nuove spese. Ac. 204^t scrive ai siclari di Brindisi che mandino danaro « pro opere muri Lucerie, 4 dicembre 1273 ».

⁴ Reg. 14 ac. 294^t « Magistro Petro de Angicurt prothomagistro operis muri Lucerie, operai oziosi cum magistro Riccardo de Fogia facias laborare. IIII martii II ind. che si acceleri e simili seg. 1273 pro reparatione castrorum Melfie et Acherontie V. ».

⁵ Reg. 14 ac 192^t « Significavit... magister Ric-

Molti erano gli operai che vi lavoravano, e come bicipite era la direzione, così anche doppia era la provenienza dei lavoranti. Pietro d'Agin-court ed il suo sottocapo Giovanni di Toul avevan preferito farli venire di Francia; Riccardo da Foggia prediligeva i suoi scalpellini di Puglia, che avevano ormai nel sangue l'arte potente di animare la pietra, arte loro trasmessa in eredità dai padri e dagli avi che avevan lavorato a Castel del Monte o alle facciate delle cattedrali di Troia e Trani e delle altre chiese di Puglia.¹ A fabbricatori e scalpellini di Salpi e Andria fu dato incarico di costruire la gran torre rotonda del muro di Lucera e di scolpirvi le colonne ed i capitelli, e da Barletta e Trani vi si trasportava la pietra lavorata.²

Al carpentiere francese Giovanni de Toul il re aggiunse nella fabbrica di Lucera, sempre dietro consiglio dell'Agin-court, l'altro suo compaesano Giovanni de Laudun, che più tardi fu chiamato a lavorare a Capua.³ Nell'agosto 1274 a compiere più sollecitamente l'opera, il re ordinava di contentare il protomaestro Riccardo da Foggia e i suoi, che aveva espresso il desiderio di abitare nell'ambito del castello di Lucera, per meglio attendere ai lavori.⁴

cardus de Fogia prothomagister operis muri Lucerie ex parte Florentini fidelis nostri... ad requisitionem... expensorum ipsius operis, sive magistri Petri de Angicurt et eiusdem magistri Riccardi prothomagistrorum » dia tutto il materiale necessario e le spese, ottobre-novembre e simili. Act. 193. « Ad requisitionem magistri Iohannis de Tul magistri carpenterii in opere muri Lucerie... magistros carpenterios triginta... ad incidenda ligna in nemoribus pro opere muri » 5 novembre. « Ex insinuatione magistri Riccardi de Fogia prothomagistri operis muri Lucerie... pro faciendis matuncellis apud Florentinum » operai necessari e spese, ecc. Ac. 205. « Scriptum est Petro de Angicurt et magistro Riccardo de Fogia prothomagistris... sub pena personarum et rerum vestrarum firmiter iniungentes quatenus super celeri complemento operis muri Lucerie opponatis omne studium et diligentiam efficacem, qualiter opus ipsum iuxta nostra desideria celeriter compleatur. Caurati V decembris II ind. » e simili.

Ac. 209^t agli espensori di Lucera manda « Iohannem da Taune magistrum carpenterium apud Luceriam moraturum illuc ad servizio nostro in exercendo ministerio carpenterie necessario in opere dicti muri. Caurati XVIII » 1273.

Ac. 276^t ad ambedue i protomaestri spese in opere Lucerie 7 giugno, ind. II da San Gervasio.

¹ Reg. 14 a c. 210^t. « Expensoribus Lucerie, gagi e spese dell'opera cominciata il 6 maggio « a magistro Petro preposito et magistro Iohanni de Tullis ingeniatori eiusdem operis ad rationem unc. auri tribus pro quolibet per mensem ac expensas solitas in magistris gallicis et latinis pro diebus laboratorii... tar. auri uno » come pure a magistro Riccardo preposito operis dicti muri. Corato 23 dicembre ind. II ecc. Ac. 221 « spese pro opere muri Lucerie... in tribus carroziis quos de mansionibus Hospitalis et Templi Baroli duci mandavimus apud Luceriam pro deferendis lapidibus in opere dicti muri » 29 gennaio ecc.

Ac. 227^t « spese pro opere muri Lucerie. Lecce 11 febbraio. Ac. 228 — magistro Petro de Angicurt... fundamentum muri operis eiusdem fieri facias ecc ».

² Ac. 252 « expensoribus operis Lucerie — la sollecitino dovendovi venire. 16 aprile ind. II Monopoli; così pure a — magistro Riccardo de Fogia et magistro Petro de Angicurt prothomagistris operis Lucerie. Ac. 267 Agli espensori super opere muri Lucerie opere Foggia 11 maggio ind. II e simili segg. Ac. 268^t, idem a Riccardo de Fogia prothomagister 18. Ac. 269 « magistro Symoni magistro Roberto de Andria magistro Iacobo de Salpis et sociis magistris frabricatoribus... promissistis... frabricare magnam turrin rotundam operis muri Lucerie... et componere in eodem opere bassos columnas et capitellos necessarios in eadem turri et pavimenta utriusque solarii... Magister Arditus gallicus provisor ipsius operis — dia le opere. Ac. 270 gagi ai magistris frabricatoribus gallicis in opere Lucerie — 11 maggio ecc.

³ Reg. 15 a c. 204 ordina che « Iohannem de Lauduno gallicum carpenterium ad laborandum in opere nostro castri Lucerie admitti. XII nov. Ac. 208 lo stesso è mandato a lavorare nella torre di Capua. Reg. 14 ac. 300^t all'Angicourt ed a Riccardo da Foggia prothomagistris, che affrettino: idem ac. 304, 307^t, ecc. »

⁴ Reg. 14 c. 307^t. « expensoribus operis murorum Lucerie. Quia significavit Gualterius de Sectays iustitarius Capitanate quod si vos et magister Riccardus prothomagister eiusdem operis habentes hospicio extra ambitum murorum castri ipsius terre moram et habitationem vestram et ipsius prothomagistri infra ipsius castri ambitum reduceritis melius expeditioni eiusdem operis intendere poteritis et vacare volumus — hospiciis vestris et eiusdem prothomagistri infra ambitum eiusdem castri reductis sic super continua et celeri prosecutione ipsius operis diligenter et sollicitè vacare et intendere studeatis quod opus ipsum bene et cito iuxta nostrum beneplacitum compleatur — Preterea quia intimatis — quod necessarij sunt vobis pro guar-

* * *

Arrivati a questo punto e prima di andar più oltre, è necessario aprire una parentesi, per quanto essa venga a sconvolgere il concetto che avevamo intorno a Pietro d'Agincourt. Ma è bene chiarir tutto, o almeno affacciare dei dubbi, che sono poi appoggiati a documenti. Ai primi di gennaio 1273 egli era già morto, ed il re ordinava al giustiziere di Capitanata di provvedere alle spese d'educazione del figlio minorenni Filippo, che era nello Studio di Napoli iscritto alla facoltà della Grammatica, sui beni lasciati dal defunto ed amministrati dal balio Nicola di Tancredi da Foggia.¹ Molti beni egli aveva acquistati in Puglia, nelle cui città trattenevasi ormai da parecchi anni per i lavori grandiosi, ai quali attendeva, e tra gli altri, concessigli di recente dal re in feudo d'un milite, possedeva proprio in Foggia e dintorni beni appartenuti a due forti ghibellini foggiani, che per seguire la causa di Corradino di Svevia avevan perduto tutto, considerati da re Carlo quali *proditores*. Ma soltanto il 25 gennaio, quando Pietro d'Agincourt era già morto, il re ordinò al giustiziere di Capitanata d'assegnare i beni confiscati ai ghibellini Virginotta del valore annuo di 20 oncie d'oro all'amministratore e balio del pupillo Filippo d'Agincourt Nicola di Tancredi da Foggia, probabilmente amico e compagno di lavoro del padre, uscito però dalla scuola di maestro Riccardo da Foggia.² Nei mesi succeduti al gennaio, l'amministratore continuava a mandare a Napoli le spese occorrenti allo studente di grammatica Filippo, pel quale il re mostrava una cura speciale.³

Questo giovane studente di grammatica era ancora nello studio di Napoli nel gennaio 1278, e riceveva ancora il solito assegno dalla rendita dei beni del padre, per sé ed un suo compagno di studio o suo ripetitore ed insegnante, Gualterio de Rontiniano, probabilmente un altro oriundo francese.⁴ È chiaro che il figlio di Pietro d'Agincourt era un po' torpido e tardo nell'apparar grammatica, essendo nato piuttosto atto a seguire il mestiere del padre; ma non se ne sente più parlare.

Dunque Pietro d'Agincourt nel gennaio 1273 era già morto.

Eppure per tutto quest'anno come s'è visto, e per gli anni successivi moltissimi documenti dei registri angioini informano ch'egli era ancora assiduo nel percorrere continuamente da un capo all'altro la Puglia, per dirigerli i lavori di Lucera e degli altri castelli pugliesi. Evidentemente il defunto non aveva nulla a che vedere con il grande *prothamagister operum curie*. Ma, come quest'ultimo, era pure il defunto nelle grazie e nella corte di Carlo d'Angiò, e ne aveva avuto molti beni in Foggia e dintorni: era parente dell'altro, aveva lavorato anch'egli al restauro di qualche castello, o delle ordinazioni di lavori da parte del re finora

nimento carroziarum deputatorum in eodem opere prunelle jumelle et dorsora qui et que fieri possunt de coriis bubalorum et equorum curie nostre ipsius operis mortuorum — che si facciano. XX augusti 1274 ind. II Lagopesole ».

¹ Reg. c. 224^t « XVII januarii prime ind. Capue. Scriptum est Nicolao de Tancredi de Fogia. Cum velimus ut de proventibus bonorum Philippi filii quondam Petri de Angicuria que tu de mandato nostro procuras pro ipso Philippo nomine baliatus eidem Philippo studenti Neapoli in facultate gramaticali pro se et uno socio secum morante videlicet Gauterio de Rontiniano clerico quandiu in studio ipso moram traxerit expensas necessarias debeas ministrare. 1273 ».

² Reg. 26 a c. 176^t « Quia dudum excellentia nostra concessit Petro de Angicurth infrascripta bona que fuerunt Tardini et Unfredelli de Virginotta de Fogia

proditorum nostrorum que sunt in Fogia et pertinentiis eius pro annuo valore viginti unc. auri in feudam sub servicio unius militis et mortuo dicto Petro de Angicurth predicta bona sibi concessa pro parte Philippi filii sic tunc pupilli et per Nicholaum de Tranchedo de Fogia pro parte nostre curie mandavimus procurare » ecc.

³ Reg. 18, c. 37^t « Nicholao de Tranchedo de Fogia procuratori bonorum filii quondam Petri de Angigurea Foggia, quatenus Philippocto filio quondam Petri de Angicuria moranti in Neapolitano studio ad studendum pro expensis et Gualtheriomorante cum eo ad docendum eundem — mandi bene. Lagopesole XXVIII julii 1273.

⁴ Reg. 26, c. 128 « onc. 12 solite per — Philippus filii quondam Petri de Angicurt sibi moranti in Neapolitano studio ad studendum pro expensis suis et Gualtherii morantis cum eo Neapoli XXIII januarii ind. XI 1272 ».

nei castelli di Puglia sono alcune da assegnare a chi nel gennaio 1273 era defunto, per lasciare le altre a chi continuò per parecchi anni ancora ad essere *prothamagister*, e quali?

Sono tutte domande, alle quali, allo stato attuale delle nostre ricerche, è difficile dare risposte precise e categoriche. Il Bertaux e l'Haseloff vorranno certamente risolvere questi dubbi, che era doveroso mettere avanti. Dappoichè, come a certi grandi maestri primitivi dal Vasari in poi s'è attribuita la paternità di troppe opere, che la critica moderna viene loro togliendo, per assegnarle ad altri minori, che aspettavano d'essere conosciuti, troppo cumulo di lavoro fu quello addossato dagli angioini al caposcuola franco-borgognone della Italia meridionale, se tutti i documenti dei *Registri* debbano essere attribuiti ad un unico maestro Pietro d'Agincourt, come si credeva prima, mentre gli ultimi documenti esaminati proverebbero appunto l'esistenza nella corte angioina di almeno due signori dello stesso nome venuti di Provenza.¹

Ne' è possibile credere più che il protomaestro Pietro d'Agincourt sopravvissuto al suo anonimo compaesano, morto nel gennaio 1273, fosse la stessa persona che viveva ancora nei primi anni di regno di Roberto d'Angiò, sebbene anche il milite *Petrus de Angicuria* morto a Barletta poco dopo il 1310 avesse col favore della Corte acquistato in Puglia grandi ricchezze, che i figli Giovanni e Perrotto ritirarono poi dai banchi fiorentini residenti in Barletta.² Questo terzo Pietro d'Agincourt, altro cavaliere francese della Corte di Carlo II d'Angiò nella quale copri uffici importanti, segnalandosi fra gli altri della colonia franco-provenzale stanziata a Barletta fra le note Chiese di Sant'Eligio e del San Sepolcro, fra la magione dei Templari e quella dei Giovanniti, non può essere identificato col grande *prothomagister operum curie*, il quale solo porta la qualifica che gli veniva dal magistero dell'arte da tanti anni esercitata. Nè il primo, morto nel 1273, nè il terzo morto verso il 1310 son chiamati col nome di *magister*; ma non è improbabile che tutti e tre appartenessero ad una medesima famiglia. Chiusa così la parentesi necessaria a chiarire la pluralità dei d'Agincourt, riprendiamo il rapido spoglio delle notizie sul restauro dei nostri Castelli.

La costruzione dei castelli di Puglia e specialmente la fabbrica di Lucera costituivano per la regia camera una voragine senza fondo di spese enormi, che si disperdevano e ripartivano per tante vie diverse. Ma il re voleva che vi si esercitasse tutto il controllo che si poteva. Pur avendo nell'Agincourt la massima fiducia, anzi riconoscenza per le grandi benemerenze acquistate, per cui oltre gli stipendi che godeva, concessegli una volta l'ufficio di custode del castello di Melfi, dove si facevano lavori importanti, e una grossa masseria presso Foggia valutata più di 120 oncie d'oro dal mercante Turclo Sanese risedente a Barletta, gl'ingiunse di tenere un libro di tutte le spese fatte nell'opera di Lucera, comprese quelle che passavano per le mani di Riccardo da Foggia.³

In una sola volta del 1274, nell'opera del muro di Lucera furono spese, dietro richiesta dell'Agincourt e sotto la sua direzione e responsabilità circa 3040 oncie d'oro, quando dal restauro o dalla ricostruzione del Castelvecchio di Lucera, la parte cioè che rimaneva dell'età di Federico II, s'era passati alla costruzione delle varie torri che coronavano il largo muro

¹ L'ho creduto erroneamente io stesso quando pubblicai, nella *Napoli Nobilissima* del 1899, i primi documenti pugliesi sull'Agincourt, i quali ora dimostro appartenere ad un terzo Pietro d'Agincourt: cfr. ivi *Spigolature storico-artistiche robertine* VIII p. 191 seg.

² *Ibidem* a pag. 192 pubblicai dei documenti sulla famiglia di Pietro de Angicuria miles a Barletta. Cfr. DE BLASIUS, *Racconti di storia napoletana*, Napoli, Perrella, 1908, a pag. 118.

³ Reg. 18 ac. 23^t « Magister Petrus de Angicuria prepositus operi muri Lucerie faccia un quaderno di tutte

le spese portate nella medesima, XIII maii, II ind. 1274 Fogie. Ac. 32 magistro Richardo de Fogia prothomagistro operis muri Lucerie, spese 2 luglio. Ac. 86 concede a Petro de Zarnicurt la custodia castri Melfi e 20 giugno. Ac. 25. Turclo de Senis habitatori Baroli - magister Petrus de Angecort operis muri nostri Lucherie prothomagister - quandam massariam suam quam habere dicebat se prope Fogiam in loco qui dicitur Falsiburgus - Gualterius de Sectays justitiarius Capitinate - pro unc. auricentum viginti vendiderunt - che non dia questo denaro, XXII maii ».

di recinto del castello.¹ A questa somma sono da aggiungere gli stipendi al regio carpentiere Giovanni di Toul ed ai suoi collaboratori, e tutte le altre spese fatte pel restauro dei castelli di Canosa, Barletta, con la partecipazione dell'Università comunale, e via di seguito. Aveva ragione il re ad insistere coll'Agincourt per avere comunicazione del libro di tutte le spese.²

I lavori fatti a Canosa ed ancor più al Castello di Barletta, sempre sotto la direzione dell'Agincourt eran fatti in massima parte dai contributi delle Università delle città stesse e di quelle vicine, come era stabilito fin dai tempi di Guglielmo II e di Federico II. Ma quelli che più importavano al re erano i lavori delle fortificazioni di Lucera, mandati sempre in lungo dalle discordi discussioni delle due scuole artistiche che facevano capi l'Agincourt e Riccardo da Foggia.³ La terrazza del castello, che secondo le loro promesse doveva essere consegnata pel San Giovanni 1275, non era ancora compiuta nel giugno. Il re ordinò al giustiziere di farla compiere senz'altro ed a spese dei beni dei due protomagistri che si confiscavano. Tra gli altri maestri pugliesi di Salpi, Molfetta, ora adoperati a Lucera compare lo scultore Nicola da Foggia col francese Pietro de Chaul.⁴

Il più giovane alunno della scuola artistica di Foggia, messo anche lui, come il suo compaesano Riccardo, sotto gli ordini e quindi in continuo contrasto ora latente ora palese, dello straniero Pietro de Chaul, come l'Agincourt assai beneviso a Carlo, era da costui richiamato da Lucera e mandato a lavorare al grande monastero regio di Scafati col proto-maestro Gualterio de Assona, probabilmente francese anche lui.⁵ Da Scafati Nicola di Bartolomeo da Foggia ebbe agio di occuparsi in questi anni, ed anche prima, di altre opere insigni d'architettura e scultura, come il notissimo pulpito della cattedrale di Ravello presso Amalfi, che ne porta ancora oggi iscritto il nome.

Ma a Lucera si continuò a lavorare per tutto il 1276, e ancora nel febbraio seguente l'Agincourt otteneva dal re che si trovava a Roma il *placet* per le ultime disposizioni per la sistemazione del fossato intorno intorno la fortezza.⁶

¹ Reg. 18 ac. 184^t « Pro castro Canusii, spese per riparazioni. Caurati XIII dicembre II ind. 1273. Ac. 187^t gagi a magister Iohannes de Tul carpenterius, ed altri, in opere muri Luceria, XXVII, e simili sgg. Ac. 196^t per riparazioni - castrì Baroli - spese necessarie 1273 XXI nov. ind. II ecc. Ac. 203^t « ad requisitionem magistri Petri de Angicuria prepositi super opere muri Lucerie », spese Melfi. 3 luglio 1274. Reg. 21 ac. 140 spese per le varie torri - muri Lucerie, in opere magistri Petri de Angicurt - Neritone XIII februarii ind. II. Ac. 151. « Cum velimus quod castrum nostrum Baroli debeat reparari, ac confisi de fide Guillelmi de Murga et Philippi de Taverio de Barulo... ipsos statuerimus ut interesse debeant extimationem castrì ipsius reparationis » e ne imponga la spesa all'Università 21 novembre ind. II. Ac. 269^t pro opere muri Lucerie unc. auri tria milia triginta octo et tar. quatuordecim. Venusii V octobris ind. III e simili sgg. ac. 274^t - 75 molta roba di Lucera e *castrì veteris* ».

² Ac. 282^t « richiede a magister Petrus de Angiuria la ragione delle spese in opere muri Lucerie, 22 aprile ind. III 1274 ».

³ Reg. 21 ac. 288^t « pro expensis faciendis pro opere fortellicie veteris castrì Lucerie, construendis domibus in eadem fortellicia, solvendis gagiis » e simili sgg. 29 giugno ind. III. 1275. Ac. 289 « partem terracia castrì nostri Lucerie, quam magister Petrus de Angicurt infra proximum preteritum festum beati Iohannis facere

tenebatur, si eam... non faceret,... de bonis ipsius magistri Petri... fieri faceres, tam partem ipsam... quam aliam partem ipsius terratie, quam facere habuit magister Riccardus de Foggia, faciat imbricibus coperire de bonis ipsorum magistri Petri et magistri Riccardi ». t « magistro Petro de Salpis et magistro Nicolao de Melficta muratoribus pro totali complemento pecunie eis convente pro intabulamento murorum Lucerie » 5 luglio e simili ».

⁴ Ac. 290, « quod magister Nicolaus de Foggia incisor lapidum pro opere eiusdem monasterii Sckifati satis necessarius et utilis reputatur » lo faccia venire dall'opera di Lucera « a magistro Petro de Challis ». 14. Ac. 317 quelli di Giovinazzo Minervino Canosa paghino per riparare castrum Canusii. 3 ottobre. Ac. 318 quelli di Barletta per castrum Baroli 14. Ac. 337 idem. Reg. 22 ac. 84^t in opere castrì nostri Baroli, procedatur sollicitè - raccolga il denaro. 23 ott. ind. IV. Ac. 94 che si affretti il completamento della nuova « turris et domus castrì Baroli... Quicquid autem magister Petrus de Angicuria super faciendis cimineis cameris archeris et aliis in opere dicti castrì providerit faciendum, iuxta provisionem suam fieri facias et compleri » 8 luglio.

⁵ Reg. 14 ac. 305^t « Gualterio de Assona - prothomagistrum operis monasterii quod fit de novo in territorio terre Sckifati - ecc. 15 agosto 1274 ».

⁶ Reg. 25 ac. 33^t « magistro Petro de Angicuria prothomagistro operis fortellicie castrì Lucerie Sarrace-

Il lavoro più intenso fu fatto attraverso il 1275; tanto vero che alla fine di quest'anno il re richiamava a Napoli, per adibirlo negl'importanti lavori che faceva eseguire nella capitale, l'Agincourt, avendo saputo dal nuovo soprastante alle fortificazioni di Lucera, un altro francese, che il palazzo regio costruito dentro l'ambito di queste dall'Agincourt era quasi compiuto.¹ Non c'era più bisogno della presenza di costui a Lucera; eppure dovette tornarci, come s'è visto, in seguito, e per il completamento della fortezza lucerina, e per le altre opere dei castelli di Puglia, a Barletta, Trani e Bari.

(*Continua*)

FRANCESCO CARABELLESE.

norum - per il fossato. Rome VIII februarii V ind. 1277; e simili seg.

¹ Reg. 23 c. 51 « Scriptum est magistro Petro de Angicurhia. Qui expressit excellentie nostre Goffridus de bosco Guillelmi prepositus operibus fortellicie castri Lucerie, quod palatium quod fieri mandavimus in fortelliciis castri nostri Lucerie est fere completum, ita

quod tua non est ibi propterea presencia de cetero oportuna - statim - ad presenciam nostram accedas facturum eaque de serviciis nostris tibi duxerimus iniungenda - Neapoli ultimo novembris 1275; su questi lavori molti documenti precedono e seguono. Ac. 18¹ che i Biscegliesi non siano molestati pro reparatione castri Trani. Luceria 22 sett. ».

MINIATURE DELLA SCUOLA DI COLONIA

UN EVANGELARIO DELL'AMBROSIANA.

UN SACRAMENTARIO DELLA NAZIONALE DI PARIGI.



otto la segnatura C. 53 sup. la Biblioteca Ambrosiana di Milano conserva un prezioso evangelario ornato di belle miniature, il quale pare sia rimasto fin qui quasi del tutto ignoto agli studiosi.

Il codice consta di fogli 327 pergamenei, alti 0,235, larghi 0,170; ed ha una rilegatura in tavole coperte di pelle con figure di animali impresse, che rimonta a nostro giudizio al XIV secolo. La scrittura onciale, elegante, ma che in molte pagine sembra di imitazione, è disposta in una sola colonna, e può ritenersi del principio del secolo XI.

Nei fogli di guardia si legge questa scritta: « *Evangelia IV quae ad illustrissimum cardinalem Federicum Borromeum dono transmisit anno 1606 Antonius Olgiato* ».

Il retto del primo foglio è bianco; il verso è occupato da un quadro a fondo violetto, racchiuso da una cornice decorata da una serie di foglioline verdi stilizzate, sul tipo di quelle che ricorrono di consueto nelle cornici degli avorii carolingi e ottoniani. Sul fondo violetto, a lettere d'oro sono scritti i seguenti distici:

*Hic liber est vitae toto diffusus in orbe
Quatuor ut lalo sparguntur flumina mundo.
Quae fons irriguus paradisi derivat unus.
Sic et aquae semper sunt hic sacra flumina vivae
Quae vitae fons hinc.*

Nel retto del foglio 2 in un quadro simile, nel quale le foglioline della cornice sono colorite in violetto chiaro, si leggono le parole: « *Est Ds in caelo cuius | hic habetur imago | Nostra salus et spes atque | redemptionis | De quo dogma prophetarum canit ordine priorum | Hunc mostrando Dm vo | luit qui visere mundum | Quaeque suis signant animalia sancta figuris | Nascendo quia factus homo | vitulus moriendo | et leo surgendo | aquila astra petendo.* »

L'Arte, XI, 27.

Il verso del foglio 2 ha la miniatura qui riprodotta (fig. 1)¹, rappresentante un vescovo che porge a un gruppo di diaconi i volumi della sacra Scrittura. La rappresentazione è tutta incorniciata da una sottile



Fig. 1 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Evangelario colonese. Fol. 2 v.

striscia color cenerino tendente al violetto; i due lati, e la parte superiore hanno poi un'altra grossa cornice divisa a strisce di vario colore, digradanti dal

¹ Il permesso di riprodurre alcune miniature del prezioso evangelario mi fu concesso dal rev. Antonio Ceriani prefetto dell'Ambrosiana, proprio nell'ultimo giorno in cui egli tenne il suo ufficio. Colgo ora l'occasione per mandare un reverente saluto alla memoria dell'insigne scienziato, al quale tutti i cultori dei nostri studi debbono esser grati, per la squisita liberalità con cui per tanti anni mise a loro disposizione i tesori artistici dell'Ambrosiana.

violetto cupo al chiaro; il fondo è d'oro con riflessi di rame. Questa seconda cornice più larga, mancante nella parte inferiore, essendo di colore molto più basso della vera cornice che inquadra tutta la rappresentazione fa l'effetto di esser collocata in un secondo piano a guisa di uno scenario.

Su un terreno irregolare, formato da una serie di piccole montuosità, dipinte anche in violetto con lumeggiature bianche nelle parti sporgenti, sta in piedi a destra un vescovo. Egli indossa tunica bianca con clavi aurei e penula violetta ornata da gruppi di puntini d'oro; ha scarpe nere; nella mano sinistra tiene il manipolo e un volume chiuso dalla copertura verde chiara; con la destra porge un altro volume con copertura violetta a un giovane diacono. Il vescovo ha capelli neri, porta larga tonsura ed è imberbe. A sinistra vedesi un gruppo di sei diaconi, in piedi, vestiti di lunghe tuniche, tutti egualmente tonsurati; il primo dei diaconi riceve con le mani protese il volume chiuso portogli dal vescovo.

La più grande uniformità regna in tutte le figure di questa rappresentazione, che non presentano tra loro quasi nessuna differenza di tipo; tutte hanno i volti coloriti in violetto, con forti lumeggiature bianche nelle guance, in modo che paiono come infarinati; e ad arco sulle sopracciglia, sul naso, sul labbro superiore, nel cavo del mento e nel collo. In genere le teste son viste di tre quarti, e la gota più visibile presenta un rigonfiamento eccessivo, che è costante in tutte le figure del manoscritto, e caratteristico di molte scuole di miniatura carolingie e ottoniane.

Le figure sono allungate, specialmente quella del vescovo che è distinto dai diaconi per la statura di gran lunga maggiore; le forme del corpo sono chiaramente rilevate sugli abiti, come si vede nelle braccia, e specialmente nelle ginocchia segnate sugli abiti con una curva nera.

Il foglio 3, ha un quadro racchiuso da cornice con foglioline verdi, con la scritta in oro su fondo violetto: « *En operis habitus quod poscit hic tibi promptus. Vivere cum Christo, caelebs merceris in isto* ».

Sul verso dello stesso foglio (fig. 2) è rappresentato San Gerolamo che dà il rotulo della Scrittura a un suo discepolo. La rappresentazione è delimitata da una cornice composta di una fascia a strati cangianti dal violetto al cenerino, racchiusa fra due bordi d'oro, e attraversata nel mezzo da una serie di puntini bianchi; ai quattro angoli stanno quattro rosette auree. Il fondo del quadro è formato di strisce orizzontali variamente colorite; tutta la parte inferiore è violetta, seguono poi alternandosi zone verdi, violette, bianche, rosee. Nel mezzo, su cattedra senza schienale, colorita sul davanti in roseo, con sgabello aureo, collocata su tre aurei gradini siede san Girolamo « *s c s iheronimus presbiter* » col capo circondato da un enorme nimbo d'oro cerchiato da una striscetta arancione con pun-

tini bianchi. Il santo è tonsurato, ha capelli bianchi a ciocche e corta barba; indossa tunica rosea, con le pieghe segnate da forti righe gialle, e penula violetta chiara con bordi d'oro; nella mano sinistra stringe un rotulo chiuso; mentre poggia ancora la destra su un altro rotulo più grande che il giovane discepolo ha già preso. Questi porta tunica lunga violacea chiarissima, e sopratunica corta; è pure nimboato, ha capelli neri con tonsura, e leva il capo guardando il venerabile san Gerolamo; a sinistra sorge un piccolo leggio su cui sta un calamaio col coperchio sospeso ad una catenella.

Il colore del viso del vecchio santo è diverso da quello delle figure della precedente miniatura; più chiaro, con larghe lumeggiature rosso-mattone sulle guance e due larghe chiazze giallastre sotto gli occhi; le labbra son rosso-mattone; nel bianco vivo della cornea si vedono poi nell'angolo due tocchi arancioni che rendono lo sguardo truce e sinistro.

La rappresentazione di san Gerolamo è molto diffusa nell'arte carolingia e ottoniana, e si trova in differenti modi; più spesso, come nel codice ambrosiano, il santo è figurato in trono in atto di scrivere o di meditare, o di affinare la punta della penna; talvolta invece si rappresentano i fatti della sua vita che si riferiscono alla traduzione della Bibbia; come la partenza da Roma per andare a Gerusalemme ad apprendere l'ebraico; il pagamento dell'onorario al maestro; la dettatura della traduzione dei sacri scritti ai discepoli.

Nel salterio della collezione Ellis-White di Londra, e in quello di Carlo il Calvo (Paris. lat. 1152), è figurato il santo seduto in trono; nel *Codex Aureus* di St. Gallen, il santo, senza barba, siede levando la destra benedicente, e tenendo nella sinistra il libro e il manipolo.¹ La bibbia di Carlo il Calvo e quella di San Paolo fuori le Mura rappresentano invece le storie della traduzione, tra le quali quella della dettatura a tre o quattro discepoli seduti; anche in questi due codici il santo è giovane e imberbe.

Nel foglio 4 comincia l'epistola di San Girolamo a San Damaso papa, e la pagina è occupata da una grande N aurea, su fondo violetto purpureo, con cornice a foglioline verdi del solito tipo; nel margine una mano del secolo XIV, del tempo cioè della rilegatura attuale del volume, ha scritto in grossa lettera gotica francese. « *Incipit epistola beati Iheromini presbiteri ad Damasum papam in quatuor evangelistas* ».

Fol. 6v *Explicit argumentum: incipit praefatio.*

Fol. 7v *Plures fuisse qui evangelia scripserunt ecc.* L'iniziale P ha ornati aurei a intrecciature.

Dal fol. 11 al 16v si hanno le tabelle dei canoni, formate da colonne sostenenti archetti, con sopra architravi con timpani triangolari. Le colonne sono di

¹ RAHN, *Das Psalterium aureum*, Saint-Gall, 1878.

varii colori, verdi con macchiature d'oro, rosee con macchie bianche, semplicemente auree, a strisce verticali turchine con fasce trasversali nere, rosee o turchine con macchie d'oro; a fasce alternate verticali oro e verde. Quasi sempre a metà o in varie parti del fusto passano bande trasverse, o strisce a zig-zag; i capitelli son formati da foglioline, l'architrave porta il numero del canone. *Canon primus in quo quattuor: Canon secundus in quo III* (fig. 3); il timpano è decorato dalle solite foglioline. Quando gli spazi son

role iniziali del vangelo di san Matteo. La figura di san Marco a fol. 78 (fig. 4) tutta ad effetti di luce, è una delle più belle del codice; su un fondo in basso verde cupo e in alto violetto, siede il santo con tunica bianca azzurrognola, e mantello roseo; la barba, le sopracciglia e i pochi capelli bianchi spiccano sul violetto delle carni, e pare di vedere uno dei quadri illusionistici dei codici primitivi cristiani del ve vi secolo. Sempre preceduto da cartelle decorative comincia a fol. 118 l'evangelo di san Luca, e vi si vede il santo



Fig. 2 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Evangelario colonese, fol. 3^v.

cinque, le colonne stanno naturalmente più vicine tra di loro, e gli archetti che esse sostengono non sono più tondi, ma prendon la forma di ferro di cavallo.

Sul fol. 19, occupando l'intera pagina, sta Matteo evangelista, su ricco seggio senza schienale, col corpo di fronte e il capo di tre quarti; ha lunghi capelli e barba bianchi, le carni al solito color violetto, la tunica bianco-cinerina a strisce cangianti, il manto tra roseo e violetto; ha la destra levata, e sulle ginocchia tiene il volume chiuso, con copertura aurea. Sul verso del foglio 19 una grande cartella decorativa, con ornati ad intrecci, porta in oro su fondo violetto le pa-

con tunica azzurra e manto giallo, seduto in un trono aureo, con il libro chiuso sulle ginocchia e la destra sollevata tenendo la penna. Il fondo cambia a strati dal verde cupo al violetto.

Il foglio 120 porta in una cartella decorativa un grande Q iniziale (fig. 5); il 186 San Giovanni evangelista (fig. 6) in atto di scrivere, seduto su un rialzo del terreno, su un fondo violetto, a strati cangianti dal cupo al chiarissimo; il tipo del santo ricorda molto quello del San Giovanni nei codici carolingi, specialmente della Bibbia del convento di San Paolo a Roma, in cui lo vediamo nello stesso atteggiamento, con la

stessa barbetta a punta, i capelli scriminati nel mezzo, e gli occhi fortemente segnati. Le carni sono molto più chiare che quelle degli altri evangelisti; la barba e i capelli tendono all'azzurro, e intorno al capo brilla il grosso nimbo aureo a cerchio arancione. Tutta la pagina è una festa di colori brillanti la cui applicazione alle varie parti si ispira al più forte convenzionalismo; pare che il miniatore abbia avuto innanzi un modello di smalto e ne abbia imitato la varietà delle tinte, la lucentezza, i passaggi non attenuati da un tono all'altro. L'iscrizione a fol. 186 dice: « *Inter precipuos | paradisi quatuor amnes | hic est verbi potens cae | lis*

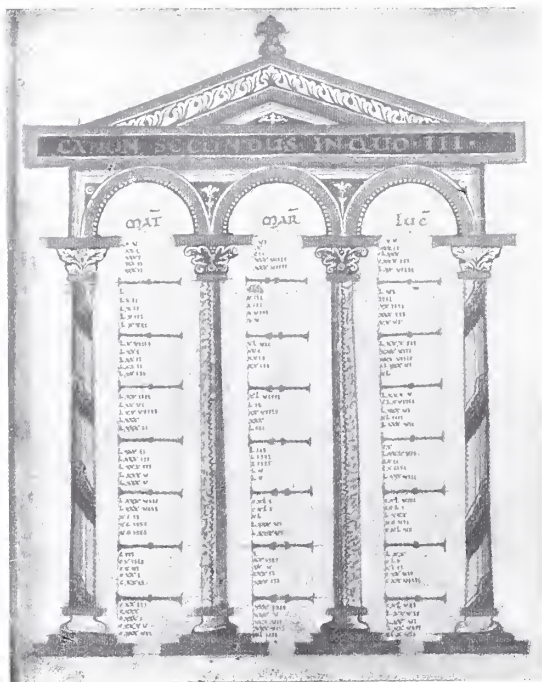


Fig. 3 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Evangelario colonese. Tabella dei canoni (11)

*hymnista Iohannes | Qui sacra divini rese | rens mi-
steria verbi*».

Seguono nel resto del codice altre cartelle decorative.

* * *

Un esame anche sommario delle miniature ora descritte, basterebbe per farci riconoscere ch'esse appartengono all'arte renana di quel fiorente periodo che comunemente vien chiamato *rinascenza ottoniana*; opportuni confronti potranno indicarci con più precisione a quale gruppo o scuola debbono attribuirsi.

La Biblioteca Nazionale di Parigi possiede un importante codice miniato del secolo X-XI, stilisticamente identico all'evangelario ambrosiano. È un Sacramentario segnato lat. 817, proveniente dalla chiesa di San Gereone di Colonia, come attesta il calendario che vi

è premesso, e donato alla biblioteca nel 1703.¹ Le miniature a pagina intera rappresentano fatti del Nuovo Testamento; il formato del codice è di mm. 195 X 265, quasi simile cioè a quello dell'Ambrosiana; le miniature occupano l'intera pagina. A fol. 12 vedesi l'*Annunciazione*.² In alto nel fondo alcune case, nel centro una montagna verde; nel primo piano a destra Maria levatasi dalla sedia, con le mani atteggiata a sorpresa, e il viso rivolto all'angelo annunziatore che sta a sinistra con la destra levata. Entrambi hanno grossi nimbi aurei con bordo arancione e nero, decorato da palline bianche. La miniatura è limitata da cornice a strati dal violetto cupo al bianco, come di consueto nell'evangelario ambrosiano.

I fogli 11v e 12v sono occupati da cartelle decorative a fondo violetto con iscrizioni auree, e cornici di foglioline stilizzate.

Nel foglio 12 v'è la *Natività di Cristo*, con fondo di case che lascia vedere a destra un largo tratto di cielo azzurro brillante. La Madonna è distesa sul saccone e ai suoi piedi siede Giuseppe, addolorato. Seguono altre pagine con ricche cartelle decorative.

A fol. 15v entro cornice sormontata da timpano triangolare decorato di foglioline, è posta una grande mandorla con fondo violetto nella quale è figurato Cristo seduto, con nimbo crocigero, la destra in atto di benedire, e un grosso volume aureo nella sinistra; fiancheggiato da due angeli alati, in piedi. Nei quattro spazii tra la mandorla e gli angoli della cornice, son collocati i simboli degli evangelisti.

Il foglio 20v porta in una delle solite cartelle a fondo violetto, in lettere d'oro, la seguente iscrizione riferentesi a San Gregorio figurato nella pagina a lato: « *Gregorius di servus cuius statua ex materia et forma fulget in hoc signativo composita gra sci spe doctive illuminatus confecit huius libelli corpus* ». Sulla pagina a fianco (fig. 7), è rappresentato San Gregorio seduto in trono, entro una cornice che serve come di tabernacolo, con timpano triangolare, e una tenda ai due lati, appesa con anelli a dei chiodi fissati all'ar-

¹ Il DELISLE, *Cabinet des manuscrits*, I, pag. 321, scrive: « M. de Sparwenfeld, maître des cérémonies de la cour de Suède, offrit en 1703, un missal du X^e siècle, qui venait d'une église de Cologne, et dont la couverture était ornée d'un ivoire sculpté ». L'iscrizione nell'interno della copertura suona così: « *Ex munificentia illustrissimae et generosissimae dominae Mariae Skytte Benedicti filiae L. B. I. D. Comitis Gustavi Adami Bavarii relictæ viduae. Hoc Missale romanum uti singulare monumentum venerandæ antiquitatis et datricis illustrissimæ benevolentiae dignissimum pignus possidet Ioannes Sparwenfeld...* » Nel calendario si leggono le seguenti note: I^a Kal. aug. Dedicatio Gereonis ecclesie. — VI id. oct. Gereonis, Victoris, Cassii, Florentii. — XVI Kal. nov. Octava sancti Gereonis. — Del codice, mai descritto, si dà soltanto breve notizia da C. ALDENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck, 1902, pag. 72; e da HASELOFF, in *Histoire de l'art* di MICHEL, I, II, pag. 728.

² Piccola riproduzione in HASELOFF, *Histoire de l'art* di MICHEL, I, pag. 729.

chitrave e sollevata e attorcigliata ai lati in modo da lasciare ben visibile il campo centrale.¹ Il santo indossa tunica bianca, penula violetta chiara e pallio a tre strati: giallo, bianco e nero; tiene un libro aperto poggiato sul ginocchio, e nella mano destra sollevata la penna; una colomba standogli sulla spalla gli suggerisce all'orecchio le sacre parole. Gregorio è tonsurato, e ha barba e capelli a ciocche. Nell'angolo a

piuttosto rara, di *Pilato che ordina ai soldati di custodire il corpo di Cristo* (fig. 8). La cornice ha forma di un largo tabernacolo con cupola riccamente decorata; sul fondo violetto si legge questa scritta: « *Pilatus qui hic selle curuli impictus precepit custodiam de Xpo nunc moeret in tarro* (sic) ». A destra siede Pilato con tunica, clamide e cappello, e levando la destra impartisce ordini a tre uomini che stanno in piedi



Fig. 4 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Evangelario colonese, fol. 78

sinistra, in basso, un discepolo aspetta di scrivere sotto la sua dettatura.

Nel fol. 59 si vede la *Crocifissione*, entro cornice con timpano triangolare su fondo violetto. Su una gran croce aurea a contorni arancioni, che giunge fino alla cornice superiore è infisso il Cristo nudo con una veste violetta ai lombi; a sinistra Maria in manto verde cupo si porta al volto le mani coperte; a destra è Giovanni, che tiene un volume; nel fondo colline violette chiare, che si delineano sul violetto cupo.

Sul verso del foglio si vede la rappresentazione,

innanzi a lui, vestiti con tuniche chiare, il primo con clamide violetta e grosso scudo.

Sul fol. 60 sono rappresentate le *Marie al sepolcro*. Il fondo violetto porta la scritta: « *Hic erit contemplandum quo modo angelus coelestis testabatur Xpm resurrexisse a mortuis* ». A destra sul sarcofago dal coperchio rialzato, entro il quale si vede il manto violaceo chiaro di Cristo, siede l'angelo che indica il posto col dito mentre una iscrizione dice: « *ecce locus ubi posuerunt eum* ». Da sinistra vengono le due donne disperate, una delle quali si porta il manto alla bocca in atto di dolore; innanzi al sarcofago stanno a terra tre soldati dormienti.

¹ Le colonne sono ornate da linee a zig-zag,

Il verso del foglio porta una grande cartella decorativa, violetta con iscrizione aurea, e larga cornice a varie strisce, sul tipo di quella dell'Evangelario ambrosiano, foglio 120.

A fol. 72 è figurata l'*Ascensione di Cristo*. Il fondo è dorato, in basso su un terreno cinerino, stanno in mezzo due angeli e ai lati gli apostoli che guardano in alto al Cristo che cammina nello spazio verso destra; al disopra dal menisco esce la mano di Dio che prende il Cristo per il polso destro. Contro ciò che è detto nell'iscrizione, posta nella pagina antecedente (*Istud operativum simulat ascensum domini super astra*



Fig. 5 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Evangelario colonese, fol. 120

coeli et quomodo discipulis tam mirabili visu oculos pascentibus ipse portatus ab angelis sedem petiit apud dexteram patris), gli angeli non portano Cristo; essi tengono in una mano abbassata un rotulo, e sollevano l'altra come per sostenere una nuvola o una base su cui dovrebbe posare il Cristo, ma nuvola o base mancano. Questa strana dimenticanza potrebbe far credere che il miniatore avesse innanzi un modello e lo copiasse senza bene intenderlo.

Nel fol. 76 c'è una grande iscrizione aurea, senza cornice: « *In die s̄co pentecosten statio ad s̄m petrum* ». A fol. 76^v si vede la *Moltitudine radunata il dì della Pentecoste*. Il fondo è a vari strati orizzontali che vanno dal violetto all'azzurro, al roseo, al bianco, come nel codice ambrosiano; in alto c'è un gran menisco aureo; in basso una gran folla di persone che

si prolunga nei secondi piani. Una piccola iscrizione dice: « *Parthi et Medi et Elamite et Mesopotamie, et alii qui venerunt ad diem festum* » (corrispondente al versetto II, 9 degli *Acta apostolorum*).

La *Pentecoste* è rappresentata sul fol. 77. In alto si vedono coronamenti architettonici che stanno ad indicare che la scena sottostante si svolge in un ambiente chiuso; in basso stanno seduti in due file gli apostoli, e al disopra c'è un menisco violetto in cui è dipinta una colomba che manda raggi di fuoco. Gli apostoli indossano vesti di colori chiari, verdi e azzurri, che non s'incontrano nel resto del codice. Sul verso dello stesso foglio c'è una grande cartella decorativa che porta nel centro la lettera iniziale D fatta ad intrecci, ed è chiusa da doppia cornice; l'esterna a foglioline violacee lumeggiate di bianco, l'interna a cerchi violetti intramezzati da foglie verdi. Nel punto di mezzo delle cornici ci sono quattro medaglioni aurei, con bordo arancio e nero, in cui son figurate a mezzo busto con tuniche azzurre e manti gialli, le quattro virtù, coi loro nomi:

IUSTICIA
PRUDENTIA FORTITUDO
TEMPERANTIA.

Seguono altre cartelle decorative.

In confronto dell'evangelario ambrosiano, il sacramentario di San Gereone, sebbene appartenga indubbiamente a uno stesso gruppo artistico, è stilisticamente molto inferiore. Le figure sono ancora più allungate e meno solidamente costruite; i colori meno brillanti; le linee meno ampie. Il miniatore del codice parigino compone talvolta dei fondi assolutamente bizzarri, colorandoli a strati diversi non orizzontali, in modo che hanno l'aspetto di un caos. Ma tali differenze, dovute alla diversità del temperamento dei due miniatori, non diminuiscono i rapporti stretti che corrono tra i due codici; entrambi mostrano lo stesso spirito decorativo, entrambi quell'illuminazione varia e strana dei fondi, che fa talvolta l'effetto di un fuoco di bengala. E soprattutto lo strano senso del colore che predomina nei due manoscritti, in specie nell'evangelario ambrosiano, meravaglia l'osservatore; e trova difficilmente riscontri nell'arte contemporanea. In Italia la miniatura benedettina presenta sì molti convenzionalismi in fatto di colore, per cui il turchino e il verde assumono talvolta la funzione di rappresentare tutte le tinte scure e si vedono in quei colori dipinti cavalli, buoi e altri animali; ma nel codice dell'Ambrosiana tale convenzionalismo è spinto certamente a un grado molto più alto.

Poichè il codice parigino viene da Colonia devesi certo credere che l'Ambrosiano abbia la stessa provenienza.

* * *

I caratteri ora enunciati bastano ad individuare il gruppo delle miniature colonesi nella grande corrente

dell'arte renana dei secoli x-xi? E ammessa l'esistenza di una *scuola di Colonia*, in che rapporti essa si trova con le altre del periodo carolingio e ottoniano? In genere gli storici ammettono l'esistenza di una scuola di Colonia, che a differenza di quelle di Reichenau e di Treviri, sentì molto l'influsso delle scuole caroline del nord. Di un'arte colonese anteriore al periodo ottoniano, non abbiamo monumenti

di un codice dell'archivio del duomo porta la segnatura: « *Sub pio patre Hildebaldo scriptus* ». Tra questi vanno citati tre volumi con le illustrazioni ai Salmi (n. 63, 65, 67), che portano delle iniziali miniate, una delle quali, eseguita da una monaca, *Vera*, è riprodotta dal Lamprecht.¹ Si sa che la biblioteca di Hildebaldo conteneva anche un *Apocalypsin pictum*. Durante il ix secolo fu poi costruito il duomo di San



Fig. 6 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Evangelario colonese, fol. 186

sicuri, ma solo notizie storiche, dalle quali parrebbe doversi concludere che Colonia fu in genere tributaria di altre regioni.

Nell'archivio del duomo della città si conserva una *Collectio Canonum*, codice dell'VIII secolo incirca (n. 210), ornato di disegni appena coloriti, con teste di animali, pesci, carri, cavalli, ma non si può affermare che queste rozze figurazioni, che del resto in quell'epoca si trovano in Italia come in Francia e in Spagna, siano state eseguite a Colonia. È sicuro che a Colonia al principio del ix secolo, un arcivescovo Hildebaldo, fondò una scuola e una biblioteca, e più

Pietro, nella cui abside era dipinta una *Majestas*, cioè Cristo in trono tra i simboli degli evangelisti e due cherubini, e in basso gli apostoli.²

Nell'archivio del duomo si conserva un Evangelario (n. 13) in cui un pittore di nome Hiltfredus dipinse le figure di Luca e Giovanni; esse sono però condotte nello stile della scuola di Metz; lo stesso archivio possiede un Lezionario (n. 143) del x secolo, dell'arcivescovo Evergerus (984-999), che al fol. 3 si

¹ K. LAMPRECHT, *Initial ornamentik de VIII bis XIII Jahrhundert*, Leipzig, 1882, tav. XII^a. L'iniziale è a fol. 2 del cod. n. 65.

² C. ALDENHOVEN, *Geschichte der kölnner Malerschule*, pag. 75.

vede inginocchiato innanzi agli apostoli Pietro e Paolo, i quali troneggiano nel foglio accanto.¹ Lo Janitschek compara questa miniatura col foglio di dedica dell'Evangelario di Ottone III, di Aachen;² l'ornamentazione ricorda l'Evangelario di Echternach a Gotha conosciuto sotto il nome di Codex Aureus.³ Lo Janitschek anzi ponendosi la questione se l'Evangelario di Ottone III sia stato eseguito in Aquisgrana o altrove, giunge a fare l'ipotesi che si potrebbe pensare anche alla vicina Colonia, poichè quel Lezionario 143 presenta lo stesso genere di iniziali.⁴

Nell'abbazia di San Pantaleone di Colonia, fondata dall'arcivescovo Bruno († 965), fu composto nel se-



Fig. 7 — Parigi, Biblioteca Nazionale
Sacramentario di San Gereone, fol. 21

colo XI un evangelario ora conservato nell'Archivio comunale della città (segnato W, 312), ornato con le figure del santo patrono e degli evangelisti, il quale è molto affine al codice ambrosiano. Gli evangelisti vi son disegnati con molta vivacità e movimento; Matteo con gran cura tempera la penna, Marco ne

prova la punta, Luca l'immerge nel calamaio, infine Giovanni sta scrivendo: è strana questa progressione dei vari atteggiamenti dello scrivere, come se si trattasse della stessa persona vista in momenti successivi. I colori sono un po' cupi; il disegno rigido, l'ovale dei volti allungato, con le linee del naso e della bocca fortemente segnate e incavate.

Anche da altre province venivano modelli e artisti: alla fine del X secolo venne a Colonia dal chiostro di San Gallo un codice liturgico con belle iniziali miniate (Arch. del duomo, n. 45); e un canonico Hillinus faceva dipingere e scrivere dai fratelli Purchard e Chuonrad un evangelario che mostra lo stile della scuola di Reichenau; in esso vedesi la rappresentazione del vecchio duomo di Colonia.

Questo codice (n. XII della Bibl. del Duomo), è descritto a lungo dal Vöge;¹ vi si incontra anche la figura di san Girolamo come nell'evangelario ambrosiano, e in una miniatura di dedica vedesi il canonico Hillinus che presenta a San Pietro seduto il volume rilegato; al disopra la figura del duomo di San Pietro che abbiamo ricordata.²

Il Vöge tratta la questione se possa ritenersi questo codice scritto a Colonia stessa, e pensa giustamente che se i due scrittori, probabilmente monaci, avessero composta quell'opera per una chiesa forestiera non avrebbero mancato di nominare il proprio convento. Nel corso del secolo XI la vita artistica a Colonia continuò ad esser sempre più fiorente; si costruirono numerose chiese e si ornarono con pitture; nel 1019 il chiostro di Heribert in Deutz, fu innalzato da architetti stranieri, e l'abate Rodolfo II (1025-1041) l'ornò di pitture; nel 1069 fu ricostruita la chiesa di San Gereone, e la navata centrale fu decorata con un mosaico con le virtù cardinali, mentre nel pavimento a mosaico del recinto dell'altare si figurarono pure le virtù cardinali, rappresentazioni tratte dai bestiari, e storie di David e di Sansone.³

Una miniatura dell'Archivio del Duomo rappresenta l'arcivescovo Federico di Carinzia (1099-1131), circondato da libri che stanno ad indicare il suo amore per la scienza; al disopra è la figura di Cristo, e tutto il quadro è circondato da medaglioni con i busti dei patriarchi, mentre negli angoli si vedono le virtù.

Di codici miniati oltre quelli dell'Ambrosiana, di Parigi, dell'Archivio Comunale di Colonia, già ci-

¹ Riproduzione in ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, VI, tavola DXXV.

² H. JANITSCHKE, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890, pag. 74. Per il codice di Aachen si veda S. BEISSEL, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aachen, 1886.

³ K. LAMPRECHT, *Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha*, Bonner Jahrbücher, 1881.

⁴ Piuttosto sarebbe da pensarsi il contrario, che cioè il Lezionario non sia stato eseguito a Colonia.

¹ W. VÖGE, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*, Westdeutsche Zeitschrift, Ergänzungsheft, VII, Trier, 1891, pagg. 134 e 179.

² VÖGE, fig. 18.

³ Il mosaico trovosi ora, restaurato, nella cripta. Esso è ben noto per lo studio che gli dedicò l'AUSM WEERTH, *Der Mosaikboden in St. Gereon zu Cöln nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens*. I riscontri con i mosaici pavimentali di Cremona, Pavia, ecc., rendono probabile l'ipotesi che la tecnica ne sia stata introdotta in Germania dai benedettini di Fruttuaria che nel 1065 il vescovo Anno aveva insediati in Siegburg.

tati, altri ve ne sono che costituiscono con essi un gruppo ben distinto e caratteristico, tra le varie scuole ottoniane.¹ Un evangelario offerto da una abbadessa Hitda al convento di Meschede in Wesfalia, e ora nella biblioteca di Darmstadt (n. 1640), di valore artistico inferiore al sacramentario parigino, contiene solo illustrazioni di fatti della giovinezza di Cristo, tranne la crocifissione, ed è affine agli altri tre, presentando pure quello strano e convenzionale impiego di colori nei fondi, e quella bizzarra concezione del paesaggio in cui si confondono, tra masse di colore che forse vogliono rappresentare delle montagne, le architetture e gli altri elementi decorativi. I colori impiegati sono a preferenza il violetto, che ha le più varie gradazioni, dal cupo al purpureo, al roseo, all'azzurro; in parti accessorie entra spesso, mettendovi una nota vivacissima, l'arancione; lumeggiature bianche fortissime illuminano le vesti e accentuano le linee dei volti, specialmente le fronti e le sopracciglia. Le figure sono d'ordinario molto allungate, e con la testa un po' piccola in confronto del corpo; sotto le vesti son disegnate e risaltano le cosce e le gambe; nelle figure volte di tre quarti la spalla che sta dal lato del riguardante è di continuo disegnata troppo sporgente.

Questi tipi si riconnettono direttamente, come osserva anche Haseloff,² a quella scuola di miniatura carolingia che si è convenuti di chiamare *schola palatina*, e di cui i rappresentanti principali sono l'evangelario di Carlo Magno nella Schatzkammer di Vienna, un evangelario di Bruxelles, e un terzo nel tesoro del duomo di Aquisgrana.³ Nel codice di Vienna gli evangelisti ricordano molto da vicino quelli dell'ambrosiano, non soltanto nel disegno e nelle linee iconografiche, ma anche nel colorito, con predominio del roseo e del violetto.⁴ Con l'evangelario di Aquisgrana le somiglianze sono ancora più intime; gli atteggiamenti degli evangelisti, raccolti tutti e quattro in una stessa pagina,⁵ sono un po' scontorti e con grandi curve tondeggianti, come nei codici colonesi, e i manti chiari; è da notare che dietro a ognuno degli evangelisti si vedono grandi masse violette che come nel sacramentario di San Gereone debbono rappresentare montagne ed hanno la stessa strana conformazione.

A Colonia insomma sembrano rivivere nel periodo ottoniano i tipi e le forme caroline, ma non tanto quanto crede Haseloff, il quale afferma che le miniature colonesi sono di un gusto diametralmenae op-

posto a quelle delle scuole di Reichenau e di Treviri.¹ Certo è innegabile nelle miniature colonesi la permanenza, se non il predominio delle forme caroline; ma insieme con quello delle scuole di Reims e di Corbie, come vuole Haseloff, riappare a nostro giudizio l'influsso della più lontana, geograficamente, scuola di Tours. Qualche legame c'è anche con la scuola di Godescalco. Vediamo come nell'evangelario famoso di San Medardo di Soisson (Paris, lat. 8850), che rimonta al IX secolo, al tempo di Ludovico il Pio, appaia quel cielo a strati orizzontali di vario colore come nell'ambrosiano, scendendo dal turchino cupo all'azzurro e al bianco;² e come pure vi si ri-



Fig. 8 — Parigi, Biblioteca Nazionale
Sacramentario di San Gereone, fol. 59 v.

scontri la stessa predilezione per i contorni rossi-arancio.

Ma per passare ad illustrare i rapporti strettissimi tra la scuola colonesa e quella di Tours, confrontiamo i nostri codici con la Bibbia di Carlo il Calvo della Nazionale di Parigi (lat. 1): in quelli come nella Bibbia troviamo la stessa caratteristica della spalla troppo sporgente e del collo gonfiato senza che apparisca la sporgenza della guancia; iconograficamente gli evangelisti della Bibbia corrispondono bene per i tipi a quelli dell'evangelario ambrosiano, specialmente Giovanni.³

Stretti rapporti mostrano pure i codici colonesi con

¹ Sono indicati dallo ALDENHOVEN, dal VÖGE, dallo SWARZENSKI (*Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig, 1901, p. 119 e 120), e dall'HASELOFF.

² In MICHEL, I, II, pag. 729.

³ H. JANITSCHKE, *Die Trierer Ada-Handschrift*, Leipzig, 1889, pag. 72.

⁴ Si veda la figura di san Matteo in JANITSCHKE, tav. 20.

⁵ JANITSCHKE, tav. 23.

¹ HASELOFF, in MICHEL, II, pag. 728.

² Questa particolarità si vede anche nel codice Rossanense. A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano*. Roma, 1907, tav. XV.

³ *Fac-similés de manuscrits grecs, latins et français, exposés dans la galerie Mazarine*, Paris, tav. XXVII-XXXII.

le miniature della scuola di Metz, e lo dimostra il celebre sacramentario della Nazionale di Parigi.

Ma questi rapporti delle miniature colonesi con le caroline, non autorizzano affatto la conclusione dell'Haseloff, che la scuola di Colonia sia lontana e differente dalle altre del periodo ottoniano.

Per esempio ci pare evidente che le grandi iniziali del Salterio di Cividale siano vicinissime a quelle dell'ambrosiano; e così le incorniciature regolari e i colori del Sacramentario di Treviri a Parigi (lat. 10501) e di quello di Lorsch in Chantilly; il quale ultimo presenta le stesse proporzioni, lo stesso modellato delle miniature colonesi. E la forma severa e regolare dei canoni dell'ambrosiano, sempre a linee rette, non trova il miglior riscontro nel codice n. 4453 della biblioteca di Monaco (Cim. 58), per esempio nell'incorniciatura della adorazione dei Magi?¹ E più ancora non si riscontra quella forma di canoni nei due codici di Monaco n. 4454 e 4452 che presentano pure una concezione del colore in tutto analoga ai codici colonesi?² Anche le iniziali occupanti l'intera pagina nel codice ambrosiano, e poste entro cartelle decorative con foglioline nella cornice, sono frequentissime nella scuola di Reichenau, e il solito codice di Monaco 4453, ne offre molti cospicui esempi.³ Lo stesso evangelario di Monaco presenta nei fondi quelle città che sembrano sospese in aria,⁴ come nel Sacramentario di San Gereone di Parigi; le figure hanno spesso intorno al capo

i grossi nimbi arancioni cerchiati di puntini bianchi come nei manoscritti colonesi, e i fondi sono pure variamente coloriti.

Accanto a quel primo gruppo di codici colonesi, che a torto l'Haseloff vorrebbe staccare dalle altre scuole ottoniane,¹ ci fu a Colonia un altro gruppo, scrive lo stesso studioso, più vicino allo stile di Treviri, e di cui sono rappresentanti un codice di Cheltenham (n. 3007) e un evangelario di Bamberg (A, II, 18). Infine un terzo gruppo, secondo l'Haseloff, sarebbe rappresentato da un evangelario di San Gereone nella biblioteca di Stuttgart (n. 21), che ha ancora qualche cosa del gusto della scuola palatina, e le cui miniature sono copie di un originale che è nella biblioteca Rylands a Manchester completamente spoglio di miniature. Ma questo codice di Stuttgart è strettamente legato a quelli del primo gruppo colonesi, perché anche in essi i rapporti con le scuole di Treviri e di Echternach sono evidenti; specialmente la Bibbia dell'Archivio di Colonia n. 312, già ricordata, mostra con l'evangelario di Stuttgart delle strettissime relazioni.²

E il codice di Hillinus canonico, pure affine a tutti gli altri manoscritti del gruppo, ci permette di riconoscere in Colonia uno dei centri della miniatura ottoniana, che pur mantenendo una tendenza arcaizzante, non differiva dalle altre scuole e manteneva accanto alle forme caroline quelle proprie dell'arte tedesca.

ANTONIO MUÑOZ.

¹ SAUERLAND-HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier.*, tav. 57, 5.

² Ibidem, tav. 58, 1. 2, 4-6.

³ VÖGE, *Eine deutsche Malerschule*, fig. 13 e 14.

⁴ VÖGE, op. cit., fig. 2, 7, 13.

¹ Ci pare inesplicabile che l'HASELOFF, *Histoire*, pag. 730, giunga ad affermare che quel gruppo «est si loin et si différent des œuvres de la Renaissance othonienne».

² Riconosciute anche dal VÖGE, op. cit., pag. 179.

MISCELLANEA

Quattro affreschi di Bartolomeo Montagna. —
Il deterioramento delle pitture a fresco, condotte dal

talchè fu possibile ricavare le fotografie che oggi presentiamo, delle quali la quarta desta un interesse sto-



Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso
Cappella di San Biagio

Montagna su le pareti dell'abside della cappella di San Biagio nella chiesa dei Ss. Nazaro e Celso in Verona, è notevole; alcuni anni fa era molto minore,

rico, essendo ormai in più luoghi caduto l'intonaco e cancellata gran parte delle figure.

Il martirio di San Biagio, vescovo di Sebaste, è pure

il soggetto della predella del Museo Civico di Vicenza (n. 274) appartenente a un quadro d'altare perduto, già in San Bartolomeo nella stessa città,¹ e non (come crede il Bode)² alla *pala* di Lonigo, ora nel Kaiser Friedrich-Museum di Berlino (n. 44).

Negli affreschi di Verona il pittore racconta sinteti-

figurine, e ne aggrazia le espressioni, senza dar loro unità di sentimento, e senz'animare il disegno con la fusa armonia del colorito.

Nel primo scomparto San Biagio con la tunica bianca, a pieghe strette e parallele, e la mitra di teletta d'argento, è circondato da bestie feroci, il cui disegno,



Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso
Cappella di San Biagio

camente la vita del santo, e le imprime quel carattere realistico che contrassegnò sempre la sua arte, rasentando talvolta la crudezza naturalistica. Nei tre scomparti della suddetta predella il Montagna è invece schiavo della leggenda; con una finezza d'esecuzione, estranea al suo temperamento scabroso, accarezza le

durissimo, si corregge abbastanza nell'affresco di Verona. Il paese non è ancora reso con perizia di prospettivista; le pile di un ponte strisciano sopra la corrente del fiume, in luogo di tagliarla a perpendicolo; inoltre l'artista si mostra assai ingenuo piantando, per contrasto pittorico, un albero carico di frutta in uno dei primi piani.

Nello scomparto successivo il *multorum patrator miraculorum*, nudo e legato ad una colonna, è tormentato da due sgherri, i quali gli strigliano le carni

¹ BOSCHINI, *Gioielli pittoreschi virt. ornam. della città di Vicenza*, Venetia MDCLXXVII, pag. 94.

² *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum V. Aufl.* Berlin Reimer, 1904, pag. 257.

con pettini di ferro. Il trattamento del nudo è mirabile, e così pure tutto il gruppo centrale. Fredde, monotone sette donne raccolgono nelle ciotole il sangue che spiccia dalle ferite del povero Marsia cristiano, e servono da inutili e pompose comparse le impassibili persone a destra. Nell'ultimo scomparto è raffigurata la decapita-

menti dei presepi, è modificato nel bianco palafreno dell'affresco veronese.

Ho dovuto dare cotesti cenni per chiarire le relazioni fra la predella vicentina e le robuste, grandiose composizioni della cappella di San Biagio; in quella c'è la compassata elaboratezza di uno scolaro di più



Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso
Cappella di San Biagio

zione del santo che prega, mentre un soldato gli vibra a tutta forza il colpo mortale con la scimitarra. La scena è popolata di figure e piena di movimento. Assistono all'esecuzione due centurioni, vestiti di ferro, dalle spalle quadre e dai lineamenti duri e risentiti; un negro impugna un'asta da cui sventola un pennone rosso con la mezzaluna; e, ai lati, due cavalieri, protetti da lucide corazze (quello a destra ricorda molto il San Giorgio del Mantegna), si tengono fermi in arcione. Il disegno dei loro cavalli, i quali rassomigliano ai legnosi giu-

maestri: in queste la fantasia indipendente di un artista maturo.

I quattro dipinti rappresentano i più importanti fatti della vita del santo. Il quale, distratto dalla sua lettura, nel primo, benedice alle mansuete bestie che gli si accovacciano davanti, e sembra aspettino il benefico risultato di quel gesto. Nel secondo, vedesi Biagio, su la via della prigione, scortato da un soldato e dagli altri arnesi del presidente di Sebaste. Egli è in atto di benedire a due malati, che si inginocchiano al suo pas-

saggio; e nel terzo, subisce i laceranti graffi dei pettini in un cortile porticato ed aperto, i cui archi a pieno centro, uniti da tiranti, con ricca decorazione di rilievi nei pennacchi e negli architravi, ricordano il genere d'architettura curvilinea preferito dal Montagna. Chiude il breve ciclo delle storie la decapitazione del martire. In un recesso, onde si domina una veduta di fabbriche medievali, coronate di merli guelfi, dai quali esce una torre coperta di difesa, e si leva un alto campanile, è posta la tragica scena. Fra due aste coi pennoni pen-

Questi affreschi (condotti fra il 1504 e il 1506)¹ sono opera pregevole del vigoroso pittore, la cui arte si diparti di rado dalle madonne composte sui nobili troni di marmi policromi, assistite dai decorosi atleti della fede, e allietate dalle canzoni degli angeli. Il primo dipinto rammenta la composizione del San Girolamo della raccolta Frizzoni di Milano. È di una straordinaria calma, animata dal silenzio rivelatore della devozione; le linee sono esatte, sicure; giuste le proporzioni e bassa la tonalità. I piani del paese roccioso e



Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso
Cappella di San Biagio

denti nell'aria grossa, Archelao stesso, dall'aspro e tagliente profilo, inforca il bianco cavallo, e con la sua presenza accresce lo zelo del torvo esecutore di giustizia. La vittima aspetta, pregando, il colpo del ferro che ha reciso le teste dei suoi due discepoli, ruzzolate ignominiosamente per terra.

vario indietreggiano con ben inteso digradare di tinte; ma l'effetto pittorresco è assai sciupato dai guasti del tempo.

¹ G. BIADEGO, *La cappella di San Biagio nella chiesa dei Ss. Nazaro e Celso* in *Nuovo Archivio Veneto*. N. S., Vol. XI, P. II, pag. 118 e segg.

La seconda scena, mossa e viva, risente, specie nel soldato di scorta al santo, del Mantegna; notevole n'è l'unità d'azione, e ben conservata la prospettiva, ove un caseggiato si riflette nel placido specchio di un lago. La mossa del primo malato, che ginocchioni invoca la grazia, è piena d'umiltà, a differenza di quella del povero, che guata con cupidigia la moneta portagli da Sant'Omobuono, nella tela di Berlino. Bellissima la roccia, squadrata dagli uragani, sorgente a sinistra; e bella anche l'altra parte del paese, la più alta e più lontana, la cui idea derivò dalla veduta dei colli alle porte di Verona.

La scena del terzo affresco si deve soprattutto ammirare per la potenza realistica; un tremito febbrile sfiora il viso del santo, il cui corpo flessuoso e indolenzito, cinto dal solo perizoma, ha forte risalto e grande correttezza anatomica. Nel momento che i giudici comandano di martoriare il santo vecchio, gli astanti fremono muti e stupiti. L'aguzzino a destra è disegnato con robusta agilità; sembra che per il suo corpo serpeggi quel non so che di militaresco che fa elastica e meccanica l'azione. Minor plasticità ha l'altro sgherro, ignobile esempio di chi ha contratta l'abitudine della ferocia.

Nell'ultima storia il carnefice ha l'espressione brutale come l'atto che compie; e il santo prega, armato della sua fede, fra quella ruvida gente che l'attornia, armata di ferro e di crudeltà.

Sul Montagna e su la sua evoluzione artistica pubblicherò presto uno studio; per ora mi basta osservare che nelle storie di San Biagio c'è spontanea unità d'azione, viva scioltezza di movimento e profondità nell'espressione degli affetti.

Qui il maestro dimostra di intendere con finezza la dolce musicalità del colore, che non è la più piacevole attrattiva di certe sue tempere giovanili, ove egli si dà a conoscere per il disegnatore precoce che diventa poi il Dürer del quattrocento veneziano.

ALDO FORATTI.

Note antonelliane: I. IL PRESUNTO ANTONELLO DI FICARRA. — Nella chiesa madre di Ficarra esiste un grandioso polittico che il La Corte Cailler attribui ad Antonello da Messina, fondandosi principalmente sul fatto che negli ultimi anni della sua vita il maestro aveva preso impegno di dipingere per quella chiesa.¹ L'attribuzione proposta dal valorosissimo studioso destò una polemica vivace fra lui e il Di Marzo; ma non certo da questa polemica potea venire luce sulla questione, poichè l'uno dei contendenti (il Di Marzo) non

aveva e non ha mai battuto l'aspra e forte via che conduce a Ficarra.¹

Entrerò io terzo fra cotanto senno e riferirò brevemente le osservazioni fatte e le impressioni provate in una rapida visita recentemente compiuta al discusso polittico: la visita era doverosa per uno studioso di Antonello.

Il polittico è in tristissimo stato di conservazione. Consta esso di tre ordini, nell'inferiore la Madonna col Bambino fra San Pietro e San Paolo, nel medio Sant'Antonio fra Santa Lucia e Sant'Agata, nel superiore il Cristo benedicente fra l'Angelo annunciante e l'Annunciata. In tutto nove scompartimenti, dei quali sette soltanto sono antichi; il Sant'Antonio dell'ordine medio è una mediocre pittura (in tela) del settecento, la Madonna col Bambino è un moderno sgorbio dovuto a qualche montanaro ignorante. Evidentemente prima che gli sguardi della critica il polittico attrasse gli sguardi degli antiquari, e furono tolte e sostituite quelle parti che erano forse le parti migliori. Ma così smembrato e malgrado i danni prodotti dall'umidità e dai restauri, il polittico è degno ancora di interesse. Non è a mio avviso opera di Antonello e deve anzi essere posteriore di parecchi anni alla sua morte; l'esecuzione è quale non poteva dare che un pittore vissuto nella prima metà del secolo xvi. Ma il pittore, come avvenne di parecchi messinesi di quel tempo, si serba ancora fedele a modelli antonelliani. Ciò dicasi in modo specialissimo delle figure superiori. Il Cristo benedicente, che è il più notevole e il migliore di fattura fra gli scomparti rimasti, è una copia del Cristo benedicente di Londra, con qualche variante non molto considerevole. Questo di Ficarra, come quello di Londra, leva in alto la destra in atto di benedire; è variato invece il gesto della sinistra che qui regge il globo. Anche nei colori il tardo imitatore si studia di avvicinarsi al modello, e fa rossicce le carni e molto scuro il fondo per dar risalto al busto del Redentore.² Le figure laterali dell'Annunciazione dimostrano chiaramente la stessa derivazione; come termine di paragone si possono indicare le figure corrispondenti del noto polittico della Pinacoteca di Messina, ma se questa o altra opera oggi perduta di Antonello servisse di prototipo, non sappiamo.

Sono meno interessanti le figure inferiori di sante e di santi. Esse pure, ripetiamo, rivelano un tardo antonelliano, un cinquecentista molto arcaicizzante. Le figure di sante possono rammentare Salvo d'Antonio, specie in certi toni rosei crudi delle vesti,

¹ LA CORTE CAILLER, *La scoperta d'un nuovo quadro di Antonello da Messina*, in *Gazzetta di Messina*, 1904, n. 72. DI MARZO, *Di una pretesa scoperta di un dipinto di Antonello da Messina*, in *Giornale di Sicilia*, 1904, n. 80. Cfr. altri articoli dei due autori, nelle annate stesse dei giornali indicati.

² Il cielo del fondo, molto fosco per due terzi dell'altezza, si rischiarà in basso e illumina un paesaggio che ricorda lo stretto di Messina.

¹ Il 20 giugno 1477 Antonello si impegnò a dipingere per la chiesa di Ficarra un gonfalone che doveva essere consegnato il 15 marzo 1478. Non risulta se l'impegno fosse eseguito; non è improbabile che non lo fosse, poichè altre cure distraevano il maestro in quel torno di tempo, nè molto di poi lo sorprese la morte (febbraio 1479).

caratteristici di questo maestro;¹ le figure di santi hanno riscontro in Antonello de Saliba. Quest'ultimo forse, che sino alla morte (avvenuta circa il 1535), pur a tratti quasi inconsciamente sentendo l'influsso dei tempi nuovi, si serbò fedelissimo a forme derivate dal maggiore Antonello, potrebbe essere l'autore del polittico.² Ma conviene notare che, fra i non pochi tardi antonelliani, il de Saliba è il solo, di cui la figura artistica sia ormai abbastanza ben conosciuta e determinata. Scambiarlo con qualche altro dei pittori che anche nel cinquecento si stereotiparono in formule antonellesche è molto facile; e come al vecchio Antonello un tempo si attribuivano le opere del suo nipote, così a questo spesso e volentieri si sarebbe tentati di attribuire tutto quanto è il prodotto di una tendenza pittorica comune a molti.³ Limitiamoci dunque a concludere che il polittico di Ficarra è opera compiuta nel XVI secolo, non oltre il 1530 all'incirca, da un pittore affine sotto molti aspetti ad Antonello de Saliba.

Ma una parola deve aggiungersi per notare che, come a Ficarra si trova una copia del Cristo benedicente di Londra, così in altri piccoli centri della Sicilia, avviene abbastanza frequentemente di trovare opere di antonelliani che riproducono modelli di Antonello e che traggono da tal fatto, malgrado la loro mediocrità, qualche interesse. A Taormina, in un polittico appartenente alla chiesa di Sant'Agostino, vediamo per esempio una Pietà che deriva evidentemente dalla stessa fonte, donde la Pietà della Galleria di Vienna. Senza moltiplicare ora gli esempi è chiaro che queste copie ignorate possono spesso rappresentare elementi importanti per la storia delle opere di Antonello;⁴ ed esse ci dicono intanto quale in antico fosse la sede, ove le pitture del maestro disperse ora per il mondo erano raccolte. Morto Antonello, dopo una vita trascorsa quasi sempre in Sicilia, quivi rimasero a lungo, per la maggior parte, le sue opere, e

rimasero modelli ammirati, imitati, ripetuti, fin verso la metà del cinquecento.⁵

II. UN QUADRO IGNORATO DI ANTONELLO DE SALIBA NELLA CHIESA DELLA CATTOLICA A MESSINA. — Nella chiesa della Cattolica, fra altre pitture degne di attenzione, è un'ancona rappresentante la Madonna col Bambino fra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, che appartiene palesemente a un pittore messinese della fine del secolo XV o dei primissimi anni del secolo XVI. I caratteri dell'opera sono veneto-antonelleschi, e il gruppo della Madonna col Bambino presenta una stretta affinità col gruppo analogo del quadro di Antonello de Saliba nella Pinacoteca di Catania. A questo pittore si può attribuire con grande probabilità il quadro della Cattolica, sebbene, come ho già accennato, non sia sempre facile scindere esattamente la figura di lui da quella dei contemporanei affini.

III. UNA TAVOLA ANTONELLESICA, NELLA CHIESA DELL'ANNUNCIATA DEI CATALANI, A MESSINA. — In un oscuro angolo della chiesa singolarissima per l'ibridismo delle sue forme architettoniche, è collocata una vasta e importante tavola che troviamo indicata come opera di stile giottesco nella recente *Guida di Messina*.² E facile invece riconoscerla un'opera puramente antonellesca, e una palese imitazione dell'Annunciazione che Antonello dipinse per Palazzolo Acreide e che recentemente fu acquistata dal Museo di Siracusa. I dettagli di un grandioso porticato che appare nel fondo trovano riscontro anche nel quadro della Disputa di San Tommaso, posseduto dal Museo di Palermo. L'autore della Disputa e l'autore del quadro dell'Annunciazione dei Catalani sono molto affini; è più valente il secondo e volentieri si penserebbe a identificarlo con Iacobello d'Antonio, se si tien conto che quella Disputa forse deriva appunto da un originale di Iacobello (?). Ma senza arrischiare ipotesi ancora premature, limitiamoci a segnalare la tavola della chiesa dei Catalani come il prodotto interessante, e a torto negletto, di uno fra i migliori alunni, diretti o indiretti, di Antonello da Messina.

IV. UNA TAVOLA ANTONELLESICA, NEL MUSEO CIVICO DI NOVARA. — Più d'una volta Antonello da Messina riprodusse a mezzo busto l'immagine di Cristo avvinto alla colonna e coronato di spine.³ Tutta una serie di simili rappresentazioni derivò dai suoi modelli, e in questa serie merita un posto una tavoletta

¹ Cfr. il Transito della Vergine, di Salvo, nel Duomo di Messina.

² La grande ancona della *Matrice vecchia* di Castelbuono, dipinta circa il 1520, e attribuibile con quasi certezza ad Antonello de Saliba, presenta molte analogie con questa di Ficarra.

³ Studiando la pittura messinese post-antonellesca si avvertirà facilmente come i maestri locali avessero, per così dire, un repertorio limitatissimo. Se un quadro piaceva, era copiato e ripetuto all'infinito, e basti dire che il quadro di Antonello de Saliba nella Pinacoteca di Catania, che pure è così modesta cosa, fu una delle fonti, cui maggiormente si attinse nei primi anni del secolo XVI. Dato questo costante ossequio a pochi tipi e date le affinità tecniche strettissime fra i vari antonelliani minori, distinguere fra essi nettamente le figure singole, è impresa troppo ardua, oltre che noiosa.

⁴ Osserviamo ancora come, quando tutta la serie di queste antiche copie sarà ben conosciuta e studiata, si potrà facilmente, da talune di esse, risalire ad originali, perduti o non conosciuti, di Antonello. E insistiamo nell'avvertire che la vita artistica di Antonello è quasi tutta ancora da ricostruire: la luce potrà venir solo da ricerche compiute in Sicilia, e specialmente nelle parti meno esplorate della Sicilia.

¹ Prima di chiudere questo cenno sull'ancona di Ficarra, debbono rammentarsene le belle cornici gotiche, che, ancora in buono stato e serbanti persino quasi inalterata la ricca colorazione in oro e azzurro, costituiscono un raro e pregevole esempio dell'arte degli intagliatori messinesi del rinascimento.

² *Messina e dintorni*, Guida a cura del Municipio. Messina, 1902, pag. 310.

³ È possibile che Antonello traesse la prima ispirazione per questi suoi busti, di un crudo realismo, dalle *Santas Faces* spagnole.

esposta, senza designazione d'autore, nel Museo Civico di Novara (n. 190). Sul fondo nero appare il Cristo nel consueto atteggiamento di sofferenza, con le labbra abbronziate. Gli attornia il collo e s'annoda sul petto una corda, e questa posa per un capo sovra un parapetto, sul quale è un cartellino col monogramma A D: la forma delle lettere indica che si volle probabilmente, da un meschino falsario, far passare il quadro per un Alberto Dürer! Povero di colore, ben lungi dal rilievo scultorio del prototipo, il busto si rivela come l'opera di un imitatore di mediocre levatura, quale potrebbe essere Pietro de Saliba.¹ Questi firmò del suo nome il busto del museo di Budapest, concepito in modo assolutamente affine all'altro della Galleria di Venezia: il busto di Novara deriva, pare, da un modello più antico, da un modello anteriore all'evoluzione veneziana del maestro.

Quale? Fra i busti attribuiti ad Antonello, sono sicuramente suoi soltanto quello del Museo Civico di Piacenza e quello che dalla collezione Zir di Napoli passò alla collezione Schikler di Parigi. Come i busti di Richmond, di Vicenza, di Budapest, così crediamo semplicemente un'imitazione, e abbastanza tarda, quello della collezione Spinola di Genova, sebbene ancora generalmente accettato come un vero Antonello. Il Cristo Spinola, nella serie, è fra tutti il più affine a quello di Novara; l'originale fu probabilmente comune, ma non è possibile stabilire con piena certezza se fosse un busto perduto di Antonello piuttosto che uno dei due busti indicati di sopra come opera del maestro. Fra questi due, preferibilmente, il busto Zir.

V. UNA TAVOLA PREANTONELLESICA, NELLA PARROCCHIALE DI PISTUNINA. — Nella chiesa parrocchiale di Pistunina, piccolo villaggio a breve distanza da Messina, è una tavola che ha una particolare importanza per la storia della pittura messinese nella prima metà del secolo xv. Rappresenta essa San Nicola vescovo, seduto in solenne atteggiamento sovra un ricco trono di forme gotiche. I paramenti vescovili hanno un'ornamentazione piuttosto semplice, di un gusto arcaico; del resto i fregi principali non si vedono, perchè coperti, come lo è anche il pastorale, di lamina d'argento. In alto, attorno al capo del vescovo, svolazzano quattro angioletti. In basso, ai piedi del trono è questa scritta: — HOC OPVS FECIT FIERI PRESBITER (?) IOHANNES CAMARDA SUB ANNO DOMINI MCCCCXXI — Dopo la cifra I è un piccolo spazio, in cui la tavola è corrosa, sicchè è possibile pensare che la data oggi non si legga intera.²

La tavola è molto deturpata; le tinte, specialmente

quelle delle vesti (rosso e verde cupo), sono profondamente alterate dalla polvere; il volto del santo appare informe. Malgrado tale stato sono sempre molto chiari i caratteri artistici dell'opera: il pittore da un lato appare ancora dominato da quella tendenza bizantineggiante che si conservò vivissima nel messinese per tutto il secolo xv e anche dopo, da un altro lato egli dimostra notevoli affinità con pittori catalani della prima metà del secolo xv. Le figure degli angeli sono nei panneggiamenti e nella conformazione stessa dei corpi così decisamente catalaneggianti che non è impossibile pensare si tratti proprio dell'opera di un pittore catalano.

Ed ecco l'importanza del quadro. È questa la più antica manifestazione pittorica esistente ora in Sicilia con caratteri catalani. Già ho accennato, in altra occasione, alla possibilità che Antonello subisse in patria influssi spagnoli; ora la presenza di un'opera catalana o catalaneggiante, presso a Messina, in un tempo precedente di non molto al primo fiorire di Antonello è, a favore di quella tesi, un rilevante argomento.¹ Antonello potè trovare localmente, e localmente assimilare quegli elementi stranieri dell'arte sua, che hanno fatto nascere la leggenda di viaggi da lui compiuti in terre lontane. Con ciò non intendiamo venire (né ora in questi brevi e sparsi appunti è opportuno) a conclusioni precise sull'educazione artistica di Antonello; ci basta per ora aver fatto rilevare una volta di più che egli in gioventù potè conoscere e studiare in patria qualche opera catalana, senza andarla a ricercare in Spagna o a Napoli.

ENRICO BRUNELLI.

L'Apollo e le Muse dello « studiolo » del duca d'Urbino. — Narra il Vasari: « Nella corte degl'illustrissimi di Urbino, sono di sua mano (di Timoteo Viti) Apollo e due Muse mezzo nude in uno studiolo secreto belle a maraviglia. Lavorò per i medesimi molti quadri, e fece alcuni ornamenti di camere che sono bellissimi. E dopo in compagnia del Genga dipinse alcune barde da cavalli, che furono mandate al re di Francia, con figure di diversi animali sì belli, che pareva ai riguardanti che avessero movimento e vita. Fece ancora alcuni archi trionfali simili agli antichi, quando andò a marito l'illustrissima duchessa Leonora, moglie del signor duca Francesco Maria, al quale piacquero infinitamente, siccome ancora a tutta la Corte, onde fu molti anni della famiglia di detto signore con onorevole provvisione ».

¹ Io ebbi già a indicare un altro San Nicola, esistente nella chiesa omonima di Messina, come un'opera forse spagnola, avente rapporti con l'arte antonelliana. Ma questo San Nicola non ha data alcuna, e sarebbe difficile stabilire se esso rappresenti veramente l'opera di un predecessore di Antonello. Nessun dubbio invece su questo punto per il San Nicola di Pistunina, che, notiamo, rappresenta un tipo del quale il San Nicola di Messina è un'espressione affine, sebbene più evoluta.

¹ Non intendo affatto proporre un'attribuzione specifica, ma semplicemente indicare così approssimativamente la maniera e il tempo, ai quali spetta il quadretto.

² Nella Guida di Messina citata (pag. 389) è indicata la data 1433. E il Di Marzo (*Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo 1903, pag. 29) legge 1441.

Che Timoteo Viti si trovasse al servizio dei duchi d'Urbino non è dubbio, come si deduce dagli scrittori locali e da Bernardino Baldi che gli attribuisce



Timoteo Viti: Apollo. Firenze
Galleria Corsini

anche «una Pallade con l'egida»; ma quanto alle molte altre pitture che il Viti avrebbe eseguito, secondo il Vasari, per gli stessi principi, non possiamo affermare nulla, nè nulla negare non avendo altra notizia all'infuori di quella che riguarda alcuni stemmi dipinti dal nostro assai più tardi e di poche altre opere di cui non è qui il caso di discorrere.¹

Lo stesso Baldi nel capitolo IX della sua bella *Descrizione del palazzo ducale d'Urbino*, dopo d'avere parlato della libreria del duca e del famoso *studio* intarsiato nell'appartamento principale del palazzo, scrive: «Degli studi, un altro ve n'è sotto questo nell'appartamento inferiore, la metà più picciolo: perciocchè, dove lo spazio dello studio di sopra, tutto è libero, quello di sotto che gli risponde, è diviso nello studio di che parliamo, ed in una cappelletta di cui parleremo poco dopo.² Questo, oltre gli scornicia-

menti di legno dorati, tarsia ed altri ornamenti, è diviso in alcuni spazi, ne' quali, per mano di Timoteo Viti, famoso pittore di que' tempi, sono dipinti una Pallade con l'egida, un Apollo con la lira, e le nove Muse, ciascuna col suo proprio strumento».

Il Vasari, come abbiamo veduto, dà a Timoteo solo l'Apollo e due Muse, mezzo nude... «belle a maraviglia»; il Milanese, nel commento alla *Vita* di Timoteo, nota: «Molte pitture della Corte d'Urbino vennero per eredità in potere della famiglia Medici; ma di quest'Apollo colle Muse non sappiamo nulla. Forse era dipinto a fresco». ¹ Nulla di più inesatto, chè l'Apollo e sette delle Muse che erano in Urbino si trovano da molti anni nella Galleria Corsini di Firenze.

Il principe Don Tommaso Corsini, al quale mi rivolsi direttamente, e al quale dalle colonne dell'*Arte* rinnovo i più vivi ringraziamenti, mi favori con lettera dell'8 aprile 1906 le seguenti preziose notizie: I quadretti che ornavano un gabinetto del duca d'Urbino, dovevano essere dieci, e furono portati a Roma



Timoteo Viti: Talia. Firenze, Galleria Corsini.

insieme con i libri della biblioteca ducale; ma mentre questi furono collocati nella Vaticana, i quadri passa-

stre storico dei duchi d'Urbino, si trovano allo stesso piano occupato attualmente dall'Istituto di belle arti di quella città.

¹ VASARI, edizione Sansoni.

¹ Di questi e degli altri lavori del Viti dirò diffusamente in una pubblicazione, che spero prossima, intorno alla vita e alle opere dell'amabile artista.

² Tanto lo «studiolo» quanto la cappelletta cui accenna l'illu-

rono con i ritratti degli uomini illustri che adornavano l'altro studio del Duca, a Casa Barberini. Le tavolette rappresentanti gli uomini illustri furono poi al prin-

fu fatto nella divisione fra Don Carlo Felice duca di Castelveccchio e suo fratello minore Don Enrico principe di Palestrina, assegno al primo, e da lui passa-



Giovanni Santi: Clio, Firenze, Galleria Corsini
(Fotografia favoritaci dal principe Don Tommaso Corsini)

cipio del secolo XIX divisi fra i due rami Barberini e Sciarra, e quelli appartenenti a Sciarra, passando per le mani del marchese Campana, finirono, com'è noto, al Louvre. Delle Muse, ridotte a sette, e dell'Apollo

rono per eredità alla figlia maggiore Donna Anna principessa Corsini.

Non sembri superfluo il ritornare su un argomento non nuovo per ciò che ne hanno scritto il Vasari, il

Cavalcaselle, il Morelli, ecc. Un insigne scrittore tedesco, or sono vari anni, erroneamente attribuiva le Muse della Galleria Corsini ad un fiorentino quattrocentista, che nel disegno e nel colore ha molto del Pollaiuolo, mentre nel piegare ricorda la maniera peruginesca. Il desiderio dunque di restituire col concorso di altre prove, di cui non si tenne conto finora dagli studiosi, la maggior parte di dette pitture a Giovanni Santi e le altre al suo concittadino Timoteo Viti, sembrami più che giustificato e opportuno.

Giovi notare qui che nella seconda metà del secolo scorso le graziose e gentili figurazioni ornanti in ori-

sono lieto di riprodurre qui, insieme con la Musa, un quadro della chiesa di Santa Maria Nuova di Fano, del padre di Raffaello. In questo quadro è una figura, sfuggita allo stesso Morelli e della quale Giovanni Santi, si giovò per rappresentare appunto la Clio, che si ammira nella ricordata Galleria di Firenze, al n. 408.

Le altre cinque tavolette rappresentanti, nella medesima raccolta, Tersicore (n. 410), Erato (n. 411), Calliope (n. 412), Melpomene (n. 413) e Polinnia (n. 414), che io studiai diligentemente sin dal 1904 e confrontai con altre opere del Santi, appartengono anch'esse, indubbiamente, a questo pittore, (e non alla sua scuola),



Giovanni Santi: La Visitazione
Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova - (Fotografia Alinari)

gine lo « studiolo » del duca d'Urbino furono oggetto di vari studi e che vennero attribuite da critici diversi a diversi maestri. Solo il senatore Morelli, l'eminente scrittore le cui opere segnano un momento importante nella critica dell'arte italiana, giustamente ritenne che le tavolette dell'Apollo e della musa Talia dovessero restituirsi a Timoteo, e non le altre sei che appartengono a Giovanni Santi (come potè rilevare anche dal confronto con un disegno della Clio, esistente nella collezione reale di Windsor) e ad altri pittori della sua scuola.¹ Il ricordato disegno veniva generalmente attribuito al Botticelli; ma a dimostrare che il Morelli coglieva nel segno, ritenendolo del Santi,

che nella forma delle teste dalla fronte spaziosa ricorda ancora la maniera del suo amico e maestro Melozzo da Forlì, che predilige ancora le vesti scure color rubino, strette e ripiegate a sboffi alla cinta e a canzoncini paralleli fino al piede, che adorna le sue figure con gemme, come nella *Santa martire* della Galleria d'Urbino, che riproduce il suo bel paesaggio roccioso a traverso un cielo limpido e luminoso.

Ora, se si avverte che il quadro di Fano va assegnato fra le ultime opere di Giovanni Santi e che la Clio è la fedele riproduzione di una delle figure che lo compongono, è giusto ritenere che anche le Muse appartengano agli ultimi anni dell'artista. Ed è evidente che Giovanni dovette essere chiamato per tale lavoro non dal duca Federico, che morì nel 1482, ma da Guidubaldo e dalla duchessa Isabella Gonzaga che

¹ *Kunst Kritische Studien*, ecc., vol. I, pag. 327. Lo stesso Morelli a pag. 207 del III vol. di quest'opera dichiara poi che tutte le muse, eccettuata Talia, appartengono a Giovanni Santi.

il vecchio Santi stimava e proteggeva. Nulla di più verosimile per ciò che, morto Federico, partiti dalla corte Piero della Francesca, Melozzo da Forlì e Gino di Gand, Giovanni Santi, allo stesso modo con cui venne chiamato dal conte Ubaldini, tutore di Guidubaldo, a dipingere il ritratto del principe giovinetto, venisse incaricato più tardi della decorazione dello « studiolo ». Certo si è ancora che le Muse non erano terminate quando il padre di Raffaello morì (1494) e che Timoteo dovette essere chiamato vari anni dopo a terminarne la serie, aggiungendovi la figura di Apollo.¹

La musa Talia mancava senza dubbio alla serie cominciata dal Santi. Questa figura appalesa una certa grazia raffaellesca, nell'atteggiamento della persona, nel disegno, nella soavità dell'espressione. In essa appare notevole l'influsso di Raffaello nel girare dei panni, come nella forma delle mani, le cui dita lunghe e sottili noi vediamo per la prima volta nelle opere del Viti, e più notevole ancora tale influsso appare nella figura di Apollo nella quale persino la forma della viola ricorda in tutto quella dello stesso strumento che il Sanzio dipinse nella scena del Parnaso.

La derivazione raffaellesca di queste due figure del Viti fa sospettare che esse venissero eseguite tra il 1510 e il 1515, nei quali anni il nostro artista lavorò a intervalli in patria, e non verso il 1522 come vorrebbe il Pungileoni;² primieramente perchè non si saprebbe comprendere come la corte d'Urbino attendesse un quarto di secolo e più per completare la decorazione dello studio delle Muse, poi perchè è più verosimile che tale desiderio venisse manifestato da Francesco Maria quando questi condusse in isposa Eleonora Gonzaga, o poco dopo, e, soprattutto perchè le due tavolette accennano evidentemente ad un periodo nel quale Timoteo trovavasi a contatto (o vi si era trovato recentemente, forse per gli affreschi di Santa Maria della Pace in Roma) col suo grande concittadino.

E. CALZINI.

Una predella sconosciuta di Allegretto Nucci.

— All'elenco delle opere del maestro Fabrianese, oltre la Madonna della pinacoteca Fornari e l'affresco nella chiesa di San Domenico in Fabriano, indicate dal Venturi nel precedente numero di questo periodico³ vanno aggiunti i resti di una grande predella, divisi ora fra le gallerie di Strasburgo e di Sigmaringen, sfuggiti all'esame dei critici che presero a studiare queste gallerie.

A Strasburgo, segnato col numero 202^a e sotto l'attribuzione di Scuola fiorentina del 1350 circa, ve-

donsi rappresentati in busto cinque apostoli dipinti a tempera su tavola di pioppo, alta m. 0,34 e lunga m. 1,35 (fig. 1). Il catalogo redatto dal prof. Delio¹ ci avverte che questa tavola fu acquistata in Firenze dall'illustre dott. W. Bode, che in breve tempo seppe dotare Strasburgo d'una galleria organica e fra le meglio ordinate.

L'altro frammento, acquistato pure in Firenze nell'anno 1830, trovasi nel *Fürstlich Hohenzollernsches Museum* di Sigmaringen, e vi sono rappresentati altri cinque apostoli, pure dipinti su tavola di pioppo, della identica altezza e lunghezza dell'altra.

Mancano dunque due busti d'apostoli — gli estremi d'ambo i lati — e la figura del Redentore che occupava il centro della predella. Il frammento di Strasburgo era quello a destra del Cristo, come può desumersi dalla prima figura che rappresenta San Pietro, e dal veder due apostoli rivolti verso destra. I busti son disposti sotto arcatelle tribolate sorrette da colonnine tortili, e spiccano su fondo d'oro; lo stato di conservazione è assai buono, la tempera cruda, come usò il Fabrianese, ed è una delle pochissime di questa galleria che sia sfuggita alla vernice. Descriverò brevemente le figure di questa predella:

1° Busto di San Pietro barbuto, con la scollatura caratteristica che han quasi sempre le figure di Allegretto. Veste una tunica azzurra coperta da un manto giallognolo, ed ha una stola bianca crociata di nero. Con la mano destra sostiene le chiavi, con la sinistra un libro.

2° Busto dell'apostolo San Giovanni? quasi di profilo, imberbe, capelli biondi, stempiati. Ha tunica azzurra e mantello rosso: con ambo le mani sostiene un libro rilegato in nero.

3° Busto dell'apostolo San Bartolomeo (fig. 2) barbuto, di faccia, capelli biondi, stempiati, labbra porporine. Veste una tunica bianca con sottili ornati a imprimitura, rilevati di rosso, d'azzurro e d'oro, come nel San Stefano della galleria di Fabriano e nel San Venziano della canonica di Fabriano, pure del Nucci. Il mantello è violaceo: nella destra ha il coltello, nella sinistra un volume rilegato in rosso.

4° Busto di giovane apostolo imberbe, con capelli biondi stempiati. Veste una tunica azzurra cangiante in rosa ed un mantello rosso. Sembra in atto di benedire con la destra, mentre con l'altra mano sostiene un volume verde.

5° Busto d'apostolo barbuto e calvo, quasi di profilo. Tunica azzurra e manto giallo: con ambo le mani sostiene un volume rosso.

A Sigmaringen, nella parte di predella che era a sinistra del Redentore, sono i busti di altri cinque apostoli su fondo d'oro e sotto le stesse arcatelle:

¹ Le fotografie dell'Apollo e della musa Talia, fatte fare appositamente, mi vennero procurate dalla signorina prof. Fanny Manis di Firenze, alla quale esprimo qui i più sentiti ringraziamenti.

² *Elogio storico di Timoteo Viti*, Urbino, 1835, pag. 65.

³ *Pitture di Allegretto Nuzzi* pag. 139.

¹ *Verzeichnis der städtischen, Gemälde-Sammlung in Strassburg* 2^e Auflage 1903.

1° Busto di San Paolo barbuto, visto di faccia. Tunica azzurra e mantello violaceo chiaro. Tiene la

3° Busto dell'apostolo Sant'Andrea, barbuto, visto di faccia. Tunica rosso-mattone e mantello verde-chiaro:



Fig. 1 — Allegretto Nucci: Frammento di predella della Galleria di Strasburgo
(Fotografia J. Manias)

spada nella destra e un libro aperto nella sinistra.

2° Busto d'apostolo imberbe rivolto a sinistra. Capelli biondi inanellati. Veste una tunica azzurro chiaro

nella destra ha un libro chiuso con rilegatura nera e ornati in oro, nella sinistra una croce.

4° Busto dell'apostolo San Giacomo, figura bar-



Fig. 2 — Allegretto Nucci: Particolare della predella di Strasburgo
(Fotografia J. Manias)

e un mantello rosa pallido. Benedice con la destra e con l'altra mano, nascosta sotto il mantello, sorregge un volume rilegato in verde con ornati d'oro,

buta di giovane visto di faccia. Ha una tunica rosso-chiara ed un mantello azzurro. Con la destra sostiene il bordone, con la sinistra un libro giallo,

5° Busto d'apostolo, figura giovanile rivolta di profilo, la tunica è gialla e il manto celeste. Sostiene con ambo le mani un libro rilegato ed ornato in rose.

Non so se esistano ed ove si trovino i resti del grandioso polittico che sovrastava questa predella, che certo dovette essere l'opera di maggior mole che Allegretto dipingesse su tavola. Credo che il polittico di Apiro, a cinque scomparti, sia il più grande fra quelli che ci restano del nostro maestro, è misura solo m. 2.32 con la cornice. I frammenti ora descritti misurano complessivamente m. 2.70, e, aggiungendo i tre scomparti mancanti, avremo m. 3.50, larghezza cui all'incirca doveva corrispondere il politico, forse distrutto o disperso in frammenti.¹

Le illustrazioni qui unite dimostrano all'evidenza la giustezza della mia attribuzione. Dalle accurate imprimiture delle aureole, dai fregi sottili dei libri e delle stoffe, agli occhi allungati a mandorla con le pupille schiacciate, alle scollature rotonde, la capigliatura stempiata, la tempera arida, la pennellatura accurata, minuziosa, tutte le caratteristiche del maestro, fin nei menomi particolari ritroviamo in quest'a predella. E queste figure ci sono ben note, che con troppa monotonia si ripetono nelle opere di Allegretti: così ad esempio il San Bartolomeo di Strasburgo trova riscontro nella figura dello stesso santo nel polittico del duomo di Fabriano, e il San Giovanni (?) è uguale al San Venanzio dello stesso polittico e al San Giuliano del trittico di Macerata. La derivazione di Allegretto Nuzi da B. Daddi e le influenze senesi, si rivelano schiettamente come nella maggior parte delle sue opere, e la somiglianza dei tipi e della tecnica di questi frammenti col trittico di Macerata, firmato e datato 1369, fanno supporre che il gentile maestro fabrianese conducesse anche quest'opera nell'ultimo periodo della sua carriera artistica.

UMBERTO GNOLI.

Un altare distrutto in San Giovanni in Laterano e una statua del Capponi. — Con le grandi creazioni della scultura che si operava a Roma nel quattrocento e che aveva auspici papi e cardinali, vanno considerate anche opere di minore importanza, fatte innalzare da prelati, che, se non hanno una propria individualità, nè servono a notare lo sviluppo dell'arte in quel tempo, pure hanno uno speciale interesse, se non altro, perchè fanno conoscere, diciamo, le diramazioni di artisti di prim'ordine e gli influssi che essi esercitarono sui loro scolari.²

A questo gruppo appartengono gli altari che « Guil-

elmus de Pereriis, auditor Rotae » fece edificare in Roma nell'ultimo decennio del secolo xv. Egli era stato impiegato come uditore di Rota nel 1477 e morì a Roma nel 1500: dovette essere uomo di una certa influenza al tempo suo, giacchè viene ricordato nel Diario di Giovanni Burcardo e da Marin Sanudo. Il suo ritratto venne inciso in una medaglia da Giovanni di Candida.³

Alcuni di questi altari vennero distrutti, però i pezzi conservati e alcune autorevoli fonti, ci danno agio a ricostruirli. Uno dei più importanti fu quello che esistè un tempo nella basilica lateranense, i di cui scomparti si conservano ancora in un altare della chiesa e nel chiostro.

Esso portava le figure del Battista, dell'Evangelista e di San Giacomo, e indubbiamente si trovava *ab antiquo* nella nave sinistra della chiesa, come si rileva dagli *Acta visitationes sub Clemente PP. VIII peractae*² e quindi durante la restaurazione fatta alla chiesa sotto Innocenzo X, tagliato e ridotto a pezzi, insieme all'altare della Croce, venne trasportato nel portico di San Venanzio. Solo la figura di San Giacomo rimase fuori dalla nuova ubicazione e fece parte dell'altare Brancari fino al 1734, oggi si trova sotto la finestra della cappella Massimi.³ È l'unica figura che conserva i pilastri decorati e, per la scelta del materiale, come pure per le dimensioni della nicchia in cui giace, (52 cm. di larghezza X 120 di altezza) non v'ha dubbio, che dovesse far parte dell'altare dedicato dall'uditore di Rota. Le altre due figure di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista si trovano, come accennammo nel portico della chiesa.

Un altro resto del nostro altare è la lunetta con la testa del Cristo, che nella parte est del chiostro tuttora si conserva e che ha molte analogie con l'altare che lo stesso prelatore fece erigere in Santa Maria del Popolo.⁴

Secondo la descrizione del Tosi si trova nella chiesa un altro frammento, che ha identità completa con gli stipiti e i pilastri che fiancheggiano e coronano la nicchia di San Giacomo, e che ci ricorda molto d'avvicino la decorazione usata comunemente negli altri altari dedicati del « de Pereriis » come a Sant'Agnes, Santa Maria del Popolo e a San Paolo fuori le mura. Così possiamo dire di aver ritrovato tutti i pezzi che componevano il bell'altare, innalzato per munificenza del prelatore, ora cerchiamo di riconoscere quale artista ne abbia curata l'esecuzione, tanto più

¹ Forse facevano parte di questa grandiosa tavola i quattro specchi di polittico con Sant'Antonio, San Giovanni Evangelista, San Venanzio e San Giovanni Battista, che si conservano nella collegiata di Fabriano.

² SCHMIDT, *Die altäre des Guillaume des Perriers*, S. Petersburg., 1899.

³ Riprodotta dal MUELTZ, *Les arts*, III, fra la pag. 144 e 145. Cfr. DE LA TOUR, *Jean de Candide*, Paris 1895, Heiss, JEAN DE CANDIDE, in *Revue numismatique*, 1890 pag. 462 n. 6 tav. XV.

⁴ Cfr. UGONIO, *Historia delle Stationi che si celebrano la quadragesima*, Roma, 1588, pag. 48.

⁵ Cfr. ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, Roma, 1887, I, pag. 206.

⁶ *Raccolta di monumenti*. Testo sotto la tavola 71 nel III vol. Cfr. SCHMIDT, op. cit., pag. 12.

che questi monumenti, di secondaria importanza, a Roma sono stati poco o nulla studiati.

La maniera decorativa e le figure dell'Evangelista e di San Giacomo, sono di una mano tutta lombarda, lombardesco è il motivo di tirar le pieghe, alla foggia



Capponi: San Giovanni Evangelista
Roma, San Giovanni in Laterano

del Bregno, accartocciate e come seguenti linee parallele, come grossi cannelli, tutti a rilievo, senza assottigliamenti, nè senza che si possa rilevare nè comprendere, la origine e la morbidezza di essi. Però, nelle fascie e nella disposizione stessa dei manti, le figure sono come romanizzate e prendono un carattere schietto d'imitazione dai resti dell'antica scultura romana. Il mantello del Battista nell'attaccatura, e nel modo

come è disposto, sembra copiato da una statua antica e soprattutto si ravvicina alla figura di Marco Aurelio in un rilievo di un arco di trionfo, conservato nel palazzo dei conservatori¹, così quella dell'Evangelista ha attinenze con una figura di un altro rilievo, pure nel palazzo dei conservatori, rilievo, anch'esso appartenuto all'arco di Marco Aurelio², che sembrò ispirare, se non addirittura servire di modello, a molti scultori che vissero a Roma o proprio romani di quest'ultimo quarto di secolo.

Il San Giacomo è il più indipendente ed è quello che meglio svela l'origine artistica dell'altare. Fra le tre rappresentazioni di santi, la più interessante però, che noi riproduciamo, è quella dell'Evangelista.

Lo Schmidt³ non esita ad affermarlo di fattura bregnesca e lo Steinmann⁴ la ascrive al Bregno stesso, seguendo però un'idea un po' azzardata e non considerando le caratteristiche spiccatissime che la distinguono. Il santo è rappresentato giovane di aspetto, con la faccia liscia e imberbe, con gli occhi leggermente incavati, sotto l'arco sottile delle sopracciglia, che seguono una linea curva e si fondono con la linea seguente, a duro rilievo, il naso, il mento, carnoso verso il labbro, si fa ad un tratto aguzzo e sporgente in specie visto di profilo, la capigliatura ricca a grandi boccoli rintorti, il di cui centro è segnato da un foro grande di trapano, scende in tre ciocche simmetricamente poste sulla fronte, che è bassa, ma ampia, il collo è forte, con i muscoli duramente segnati, che si perdono sul petto robusto da giovinetto poderoso. La veste di sotto, legata alla cintola è segnata da pieghe ricche e spezzate, a grande rilievo, che in qualche punto hanno della grande morbidezza, pur rimanendo esagerate, e che danno alle volte luogo a quantità di altre piccole increspature secondarie, si spezzettano in cannelloni e in piccoli rivolti a tromba, ad occhio, smussato qua e là; il manto, che appare di stoffa più pesante, si adatta al corpo, ma or si adatta ad arte, con larghe pieghe parallele, ora diritte e profonde, ora asimmetriche e sporgenti, rivolte all'esterno segnanti insenature grosse e che danno a tutta la figura un senso di cura, di esattezza manierata, per quanto non troppo veristica nei zig-zag inopportuni alle estremità e nella calata a rovescio del manto sul fianco sinistro.

Queste le caratteristiche della statua, che nell'atteggiamento ci richiama altre a lei prossime e che nell'espressione porta nettamente l'impronta d'un artista che doveva esser noto in quel tempo a Roma, più di quello che oggi si creda. La mano sinistra larga,

¹ HELBIG, *Führer durch öff. Sammlungen Klass. Altertum in Rom*, Vol. 2. Leipz., 1899, pag. 577, n. 561.

² HELBIG., op. cit., pag. 377, n. 559.

³ SCHMIDT, op. cit., pag. 29.

⁴ STEINMANN, *Andrea Bregno's. Thätigkeit, in Rom (Arch der König preug. Kunstsammlungen 1899)*.

sorreggente sul petto il vange'o, è curata con estrema finezza, fino nelle unghie e nella loro attaccatura col l'epidermide, nelle nocche poco ossute e sporgenti e nelle tenui pieghe della cute al punto dove si uniscono le dita; la destra stringe il calice di cui non rimane che il piede ed è egualmente trattata, con le stesse delicatezze di forma, con la stessa carnosità e morbidezza.

L' iconografia del San Giovanni Evangelista in quel tempo non rimaneva stabile e sembra che uno solo, fra i parecchi artefici che la trattarono, abbia mantenuto la stessa riproduzione, ripetentesi in più copie, nelle identiche movenze. Se riavviciniamo questa figura all'Evangelista nel bassorilievo di Leone I, pure nel battistero lateranense, dato al Capponi,¹ non possiamo dubitare un istante ad attribuirlo al medesimo artista. Le caratteristiche capponiane sono in questa mantenute; la solita fronte bassa, la capigliatura a

riccioloni, il mento sporgente e le vesti, piene di pieghe spezzate e artificiose. E maggior consistenza alla nostra ipotesi dà la esatta riproduzione del tipo che, con poche varianti, si ripete pur nell'Evangelista del bassorilievo del Capponi a Santa Maria della Consolazione. Non v'è dubbio, dunque dicemmo, per esitare, ch' anzi ci sorprende l'attribuzione dello Steinmann e maggiormente quella dello Schmidt, che, pur rilevando queste caratteristiche e le spiccate analogie con l'arte del Capponi, la riporta ad altra mano, alla mano di uno scolaro del Bregno, che, questa volta almeno, avrebbe superato il maestro, si sarebbe allontanato dalla sua tradizione e si sarebbe accostato a quella d'un contemporaneo. Ma non potè essere il Capponi allievo del Bregno? È questa l'ipotesi che lo Schmidt ha ventilato e a cui non si può con tutta certezza rispondere, per ora basti l'aver rilevato un lavoro di buona fattura e l'aver segnalate le parti di un altare, che, completo, dovette aver avuto il suo merito.

PAOLO GIORDANI

¹ GNOLI, *Luigi Capponi*: in *Arch. Stor. dell'arte*, 1893, pag. 86 e seguenti.

CRONACA

Il ministro dell'Istruzione pubblica d'Ungheria, conte Appony, ha acquistato per il Museo artistico di Budapest il ritratto della « Donna Cean Bermudez » di Goya, proveniente dalla galleria Miethke di Vienna.

Alcuni ladri si sono introdotti, durante la notte del 25 maggio, nella Cattedrale di Limoges, e hanno rubato cinque lastre smaltate di colore su fondo scuro, rappresentanti il *Crocefisso*, il *Sacrificio d'Isacco*, la *Morte d'Abele*, le *Nozze di Cana*, l'*Adorazione dei Magi*. Inoltre il saccheggio si è esteso ad altre quattro lastre smaltate di colore su fondo bianco, rappresentanti i *Quattro Evangelisti*, e a sette calici e ad altri vasi sacri.

La « Société des Amis du Louvre » ha fatto l'importante acquisto d'un quadro di François Clonet recante questa scritta: « Fr. Janetii · opus · Pa · Quintio · amico · singularis · aetatis suae XLIII · 1562 ».

Il 4 maggio alla « Bibliothèque Nationale », si inaugurò l'importante esposizione delle incisioni del Rembrandt, conservate in quella biblioteca, e dei disegni del sommo maestro prestati dagli amatori. L'esposizione è tra le più grandi e belle che mai siano state fatte nella angusta sede di tanti tesori.

I concorsi per la nomina dei direttori di uffici regionali de' monumenti, di Musei e Gallerie del Regno, hanno ricevuto un'altra sospensione a causa di ricorsi di parecchi interessati al Consiglio di Stato. Noi facciamo voti che la contesa abbia presto fine, non potendo rimanere acefali, come al presente, venti istituti italiani. Mai, come adesso, si è reso evidente lo sfacelo, l'abbandono delle istituzioni artistiche; e tutti devono concorrere ad aiutare la ricostruzione di esse, la riparazione voluta. Poco importa che le vie dei concorsi sieno più aperte. Nella condizione oderna sarebbe anzi da augurarsi che fossero senza siepi e senza ostacoli di sorta; e che le siepi da coloro che non sanno si incontrino alte, insormontabili, più che negli articoli del regolamento, nelle giuste e rigorose esigenze delle Commissioni giudicatrici.

Ha ottenuto la libera docenza in storia dell'arte medioevale e moderna il dott. Pietro D'Achiardi. Svolse, come lezione di prova, il tema *Leonardo da Vinci pittore*, dimostrando padronanza della materia, e indipendenza d'idee.

Si stanno ricostituendo le Commissioni provinciali conservatrici de' Monumenti, anch'esse cadute

in abbandono, come tante altre istituzioni artistiche italiane. Raccomandiamo che la nomina delle nuove commissioni corrisponda a quel maggior fervore di vita artistica che pure si va notando nel paese, che siano composte nel modo più nobile e degno che sia possibile, che sia provveduto al loro funzionamento così che gli interessi artistici provinciali trovino solerti tutori.

La Commissione giudicatrice del concorso per la statua dell'imperatore Costantino Paleologo da erigersi in Atene terrà le sue prime adunanze in Roma nella seconda metà di giugno. È stata così composta: Monsignor Duchesne, direttore della scuola francese in Roma; Carolus Durand, direttore dell'Accademia di Francia in Roma; Padre F. Ehrle della biblioteca vaticana; E. Ferrari, direttore dell'Istituto di Belle arti in Roma; Gustavo Körte dell'Istituto archeologico germanico; Spyridion Lambros, professore all'Università nazionale d'Atene; Joseph Strzygowski, professore nell'Università di Graz; Adolfo Venturi.

Alle onoranze da tributarsi a Battista Cavalcasse in Legnago si è associata spontaneamente la Francia. Il *Temps*, in un articolo del 18 maggio, tessuto il racconto della vita tutta dedicata alla patria e all'arte del figlio di Legnago, domanda con molta cortesia al sindaco del luogo e al Comitato per le onoranze di parteciparvi *toto corde*.

Il Comitato per le onoranze al Vignola celebrato lo scorso anno, ha compiuto ora il suo compito con la pubblicazione di un volume di *Studii e Memorie illustrative della vita e dell'opera del grande architetto*, raccolte con ogni cura dal bibliotecario Sorbelli.

Il concorso per il palazzo di Belle arti, che si erigerà tra la villa Borghese e quella di papa Giulio, per la Esposizione del 1911, si è chiuso con la vittoria dell'architetto concorrente sig. Bazzani. Il palazzo non sorgerà provvisoriamente, per l'occasione; ma resterà poi, e ospiterà la Galleria nazionale d'arte moderna.

La « Société de l'Histoire de l'Art français », che già pubblicò tanti preziosi documenti, grazie ai signori de Montaiglon, Clenvevières, Delaborde e ad altri, negli *Archives* e *Nouvelles Archives de l'Art français*, si è ricostituita. Per il 1908-1909 ne è stato nominato presidente André Michel, vice presidente Henry Lemonnier, segretario generale Pierre Marcel, segretario aggiunto A. Lemoisne.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

PIETRO TOESCA: *Masolino da Panicale*. Con 76 illustrazioni e 2 tavole. Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1908.

L'opera di Masolino da Panicale è stata confusa sin qui con quella di Masaccio. E del resto « come recidere », scrive giustamente l'A., « nettamente sui principi, al segno preciso d'innesto, l'attività del discepolo da quella del maestro? » Pure non dissimulandosi le difficoltà e le molte cause d'errore, il Toesca si è provato a delineare « nella purezza del suo profilo l'immagine di Masolino ». Vi è riuscito mirabilmente, intendendo il senso poetico delle creazioni del maestro, mettendo in luce ogni carattere suo proprio, amando il suo eroe.

La volta del coro della chiesa di Castiglione d'Olona fatta dipingere dal Cardinal Branda Castiglioni, con rappresentazioni del ciclo della Vergine, fu dipinta da Masolino, secondo l'A., prima dell'anno determinato dallo Schmarsow, anteriormente al 1425. Lo confermano in tale opinione le somiglianze stilistiche degli affreschi con la Madonna del maestro, datata 1423, esistente nella Kunsthalle di Brema, e attribuita dallo Schmarsow a Masaccio. Ma prima dell'anno 1423, il silenzio circonda l'attività di Masolino. Giustamente l'A. rigetta l'opinione che sia da cercarne il maestro nell'autore dei dipinti della cappella del Sacramento nella Pieve di Prato o in Lorenzo Monaco, « fine elaboratore di forme goticheggianti » e non « iniziatore delle nuove tendenze artistiche evidenti già nelle prime opere di Masolino ». Gli affreschi di Castiglione e la Madonna di Brema rispecchiano invece il nuovo stile che al principio del Quattrocento si estese nell'Europa del Nord e nell'Italia superiore e centrale.

Al primo periodo dell'attività ascendente del pittore, il Toesca assegna la tavola della galleria di Monaco (la Madonna col Bambino fra angeli), e, raffrontandola con la Sacra Famiglia nella Galleria d'Arte Antica e moderna di Firenze, opera di Masaccio, mostra le differenze essenziali tra i due artisti. Tali dif-

ferenze chiarisce inoltre studiando tanto un affresco che si trova nei dintorni del paese nativo di Masaccio, nell'oratorio di Montemarciano, quanto i resti del polittico del Carmine a Pisa. Il polittico, che si collocò in quella chiesa fu eseguito durante il 1426 e il principio del 1427 da Masaccio, il quale in quest'ultimo anno mise mano agli affreschi della cappella Brancacci. E l'A. distingue finemente, acutamente le differenze di quelli propri di Masolino dagli altri di Masaccio, facendo ricomparire per il confronto tutto quanto prima ha esaminato, e una lunetta di Masolino in Santo Stefano di Empoli. E s'affretta a cercare altri elementi per le sue determinazioni, analizzando, carezzando, le pitture del Battistero di Castiglione di Olona, dove l'artista « afferra ed interpreta in tutte le più sottili differenze di temperamento la natura umana, con tale vivo compiacimento della riproduzione oggettiva del vero, che può bene essere annoverato fra i pionieri della nuova arte naturalista toscana ». L'esame stilistico degli affreschi del Battistero movono l'A. a vederli eseguiti nel periodo di piena maturità dell'artista, intorno il 1435, dopo il suo ritorno dall'Ungheria, e dopo le pitture della cappella di San Clemente in Roma, condotte, secondo lui, tra il 1428 e il 1431, anno in cui il Cardinal Branda lasciò il titolo di San Clemente. E ragionevolmente considera: « per noi gli affreschi di San Clemente, mentre non trovano posto nello sviluppo dell'Arte di Masaccio, s'incastonano esattamente nell'attività di Masolino fra i dipinti della cappella Brancacci e quelli del Battistero di Castiglione d'Olona, presentando qualità stilistiche tra quei due cicli pittorici ». L'A. ha tanto insistentemente osservato e penetrato le divergenti caratteristiche dello stile di Masolino e di Masaccio, e con tanta squisita sensibilità artistica ha tenuto conto d'ogni segno e d'ogni colore, che è riuscito a darci una limpida e persuasiva distinzione tra i due maestri, ne ha fatto risaltare nitidi i profili sin qui incerti e confusi.

A. V.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

108. BERTAUX (ÉMILE), *Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence*. (*Gazette des Beaux-Arts*, s. III, t. XXXIX, pag. 89-113 e 198-220; Paris, 1908).

Valenza, Játiva, Gandia conservano preziosi monumenti, dai quali tutta la storia della famiglia Borgia è rievocata. E il Bertaux degnamente li illustra. Un'opera capitale della scuola primitiva di Valenza, un grande trittico attribuito dall'A. a Jacomart, fu donata alla collegiata di Játiva dal cardinale Alfonso Borgia, che fu poi Calisto III: alla stessa chiesa il quadro della *Madonna delle Febbri*, opera del Pintoricchio (ora nel museo di Valenza), fu donato da Francesco Borgia, vescovo di Teano, del quale, non, come suppose lo Schmarsow, del cardinale Rodrigo, è la figura ritratta ai piedi della Madonna. Ancora a Játiva un calice e un reliquiario, di lavoro spagnolo, sono doni di Calisto papa, mentre non come credesi da Calisto, ma forse da Alessandro VI fu donato un calice della chiesa di San Nicolò in Valenza, opera italiana, con ricordi di Antonio Pollaiuolo. Ma Alessandro arricchì a preferenza di opere d'arte Gandia, capitale del ducato da lui acquistato. Quivi, nella collegiata, un reliquiario con smalti, probabilmente un oggetto d'oreficeria profana trasformato (uno specchio di Lucrezia Borgia?), è un capolavoro dell'arte italiana della fine del Quattrocento: gli smalti sembrano al B. di stile fiorentino o umbro, le oreficerie milanesi per il disegno e veneziane per la tecnica. (Questa conclusione è per vero un po' troppo imprecisa; dalle riproduzioni date, a me sembra di poter notare nell'opera qualche carattere che rammenta il Caradosso).

Maria, vedova del duca di Gandia, ricostruì la collegiata di Gandia e quivi per l'altare maggiore commise un politico allo scultore valenzano Damián Forment e al pittore italiano Paolo da San Leocadio. (L'ancona, vasta e solenne, ha riscontro per la sua struttura con un'ancona sarda, quella della chiesa di Ardara, dovuta a Giovanni Muru). Paolo, emiliano d'origine, giunse a Valenza nel 1472 e visse in Spagna fino ai primi anni del secolo XVI, molto operando, specie per Maria, cui egli, con un curioso contratto, può dirsi che si vendette. Il B. ricorda vari suoi dipinti, che dimostrano il pittore ora memore della sua primitiva educazione emiliana (un *Cristo portacroce* in una casa privata di Gandia deriva evidentemente da G. F. Maineri), ora tutto penetrato di influssi fiammingo-ispani, ora ossequente a Leonardo. Un eclettico singolare, in conclusione, che lasciò di sé larghe tracce e creò scolari: da uno di costoro fu dipinto un quadro

interessantissimo che si vede ora nel Collegio patriarcale di Valenza. Ai piedi della Vergine sono i figli d'Alessandro VI; il duca di Gandia è coronato di rose, Cesare cede la sua spada. Evidentemente il quadro è commemorativo dell'assassinio del duca e della prigionia del Valentino.

109. FAZIO ALLMAYER (VITO), *Gli arabi e l'arte in Sicilia*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 37-39 e 76-79; Milano, 1908).

Riassume brevemente la storia dell'arte araba in Sicilia, tentando di mettere in luce quale speciale importanza abbia avuto l'elemento arabo fra gli altri che si manifestano nell'evoluzione artistica siciliana dal medio evo sino agli inizi del Rinascimento. Nota poi l'A. come nelle manifestazioni più umili dell'arte siciliana, le reminiscenze arabe si siano fino ad oggi serbate vive, ed è in ciò una parte di vero; ma non bisogna andare all'eccesso in questa tesi, e non si possono davvero, a mio avviso almeno, collegare a una corrente d'arte araba le pitture odierne del *carretto* siciliano. Queste esprimono semplicemente la memoria, l'affetto tenacemente serbato dal popolo a leggende e romanzi medioevali, e possono quindi aver un'importanza, ma puramente folkloristica: artisticamente non hanno nessun interesse, sono manifestazioni artistiche infantili, quali si possono riscontrare analoghe in tutti i tempi, senza che pertanto occorra andar ricercando nessi e derivazioni. Il nesso è psicologico: tutti quanti dipingono e non sanno creano degli sgorbi.

110. GRIGIONI (CARLO), *Per la storia della pittura in Ascoli Piceno nella seconda metà del secolo XI*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. XI, pag. 1-5; Ascoli Piceno, 1908).

Nella storia della pittura in Ascoli è, fra il declinare della pittura trecentistica e l'arrivo del Crivelli in quella città, un periodo oscuro del quale non si è conservata alcuna opera. Restano tuttavia alcuni nomi di pittori fioriti in quel tempo; fra essi un maestro Stefano da Genova (1450-1469). Il G. pubblica pure due documenti inediti su Carlo Crivelli.

111. MORICI (CARMELO), *Notizie storico religiose su Castelbuono*. — New-York, Stamperia italiana Vincenzo Ciocia [1907].

Il Cavalcaselle e il Di Marzo già diedero, sulle opere d'arte serbate nelle chiese di Castelbuono, alcuni cenni, ma troppo brevi e inadeguati all'importanza di quelle. Ora il Morici, raccogliendo con grande diligenza notizie storiche sui monumenti della piccola ma interessante sua terra, ha preparato una utile traccia per lo studioso che si deciderà a riprendere l'opera critica sfiorata appena dal Cavalcaselle e del Di Marzo. E mi sia concesso coglier l'occasione per insistere sulla necessità che gli storici dell'arte visitino la regione delle Madonie, ove sono tesori quasi interamente ignorati.

112. VENTURI (ADOLFO), *Il classicismo nella scultura italiana primitiva. (Rassegna contemporanea, a. I, n. II, pag. 1-9; Roma, 1908).*

In Nicola d'Apulia la resurrezione dell'antico senza connubio col medio evo; nei suoi seguaci il connubio fra l'antico e il nuovo, fra l'arte romana e la cristiana. Più il gotico s'impadronì dell'arte nostra, più essa dimenticò gli antichi esemplari, finchè nel Quattrocento rifiorì il classicismo, ma alla sua invasione si oppose lo spirito naturalistico dell'arte del tempo, la quale ebbe in sè tanta vitalità da sfuggire ad ogni imitazione servile.

Storia particolare dei monumenti.

113. BALZANO (VINCENZO), *Sant'Angelo di Pianella. (Emporium, vol. XXVII, pag. 297-308; Bergamo, 1908).*

Illustra diligentemente la chiesa di Sant'Angelo notevole per la sua struttura architettonica (principio sec. XIV), per l'ambone di *magister Acutus*, per gli affreschi frammentariamente conservati. Fra le riproduzioni che ornano lo studio è anche quella di un bel polittico della fine del sec. XV, con svariati ricordi del Perugino e di altri maestri, ma nel testo non è di esso una parola; tanto che non si capisce neppure se si tratta di un'opera esistente a Pianella.

114. BERTAUX (ÉMILE), *Le retable monumental de la cathédrale de Valence. (Gazette des Beaux-Arts, s. III, t. XXXVIII, pag. 103-130; Paris, 1907).*

Il polittico, tutto pieno di reminiscenze leonardesche, è dovuto a due pittori castigliani, Ferrando de Llanos e Ferrando Yañez de l'Almedina. Una distinzione dell'opera di ciascuno fu già fatta dallo Iusti, ma le conclusioni di questo sono interamente rettifiche dal B., il quale dimostra esaurientemente che il Llanos fu un imitatore servile di Leonardo, uno spagnolo interamente italianizzato, mentre lo Yañez, pur imitando Leonardo e fra Bartolomeo, rimase in arte uno spagnolo.

Il B. conclude che i due pittori conobbero Leonardo a Firenze: quel *Ferrando spagnolo*, rammentato dal Gaye come uno degli aiuti del maestro, nel tempo in cui questi lavorava alla *Guerra di Pisa*, non può essere che Ferrando de Llanos o Ferrando de l'Almedina. E l'A. coglie anche l'occasione per rammentare altri pittori spagnoli del tempo venuti in Italia, e accennare ai problemi che si presentano circa l'origine loro. Fra costoro Giovanni Spagna, circa il quale, per poco che il B. avesse esteso le sue indagini, gli sarebbe stato molto facile dimostrare (così almeno io penso) che egli, prima di stabilirsi nell'Umbria, fu a Firenze alla stessa scuola dei due Ferrandi.

115. BERNARDINI (GIORGIO), *Un quadro attribuito a Melozzo da Forlì. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 61-62; Milano, 1908).*

Il *San Marco Papa*, della chiesa di San Marco in Roma, non spetta a Melozzo, ma, al confronto con lo stendardo di Genga, dovuto ad Antonio da Fabriano, si rivela come opera di quest'ultimo pittore. Tale è la tesi del B., poggiata per altro su affinità meramente accidentali ed esterne. Il *San Clemente*, dipinto nello stendardo di Genga, è seduto in trono,

è in atteggiamento di benedire, ha il triregno in capo, ecc., e questi particolari, come avverte il B. e come non si può negare, ricorrono tutti, in modo identico, nel *San Marco Papa*. Ma non mi par che basti.

116. CALZINI (EGIDIO), *La « Donna velata » di Raffaello e la « Madonna della Seggiola ». (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, a. XI, pag. 6-8; Ascoli Piceno, 1908).*

La donna, che Raffaello ritrasse nella *Velata*, posò innanzi a lui, secondo il C., anche per la *Madonna della Seggiola*.

117. CANTALAMESSA (GIULIO), *Ancora del quadretto di Santa Maria in Trastevere. (Bollettino d'arte, a. II, pag. 104-106; Roma, 1908).*

L'A. ritorna sul quadro, già attribuito da lui a Benedetto Diana (cfr. « Bollettino » 1907, n. 266), e, dopo averlo messo a riscontro di altro consimile, posseduto da una collezione privata fiorentina, conclude dimostrandosi molto poco persuaso dell'attribuzione proposta. E se non ci crede più nemmeno lui...

118. COOK (HERBERT), *Due figure del Foppa? (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 62; Milano, 1908).*

Presenta una bella riproduzione della tavola lombarda della collezione Cook (Richmond), esprimente due santi monaci, e pone il quesito se essa, piuttosto che al Foppa, come crede il Frizzoni, non debba attribuirsi al Butinone o allo Zenale.

119. DURAND-GRÉVILLE (E.), *Raphael collaborateur du Pérugin. A propos du Baptême du Christ, du Musée de Rouen. (Bulletin des Musées de France, a. I, n. 1, pag. 10-13; Paris, 1908).*

Nel *Battesimo di Cristo* di Rouen, il paesaggio spetta al Perugino, le figure a Raffaello. Si avrebbe così, secondo il D., un caso di collaborazione fra maestro e discepolo, nel quale la parte più rilevante dell'opera sarebbe stata lasciata al discepolo.

120. ERICHSEN (NELLY), *Un nuovo affresco di Benozzo Gozzoli. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 75-76; Milano, 1908).*

Tre affreschi di Benozzo sono venuti in luce nella chiesa di San Francesco a Lucca; e l'A. li attribuisce al tempo in cui il maestro lavorava per il Camposanto di Pisa.

121. FILANGIERI DI CANDIDA (A.), *Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nel quattrocento. (Estratto dal vol. XXXVIII degli Atti dell'Accademia Pontaniana). — Napoli, tip. Giannini, 1908.*

Una cappella, esistente nel comune di Sant'Angelo di Ravescanina, non lungi da Alife, e dedicata a Sant'Antonio, è ornata di affreschi del secolo XV, nei quali rivivono le forme, piene ancora di sapore classico, dell'arte di Pietro Cavallini. Gli affreschi sono interessantissimi anche sotto l'aspetto iconografico; notevole fra essi una rappresentazione dell'*Albero di Jesse*.

122. FRIZZONI (GUSTAVO), *I soggetti mitologici in Cima da Conegliano, a proposito di un nuovo acquisto del Museo Poldi Pezzoli. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 41-42; Milano, 1908).*

Illustra una tavoletta di Cima, acquistata da breve tempo per il Museo Poldi Pezzoli, notando come essa, che rappresenta il *Trionfo di Bacco e Arianna*, vada palesemente collegata col *Sileno* della collezione Thiem. Accenna pure alle altre opere ove il maestro trattò soggetti estranei all'arte sacra.

123. GALLO (G.), *Un dipinto del Vivarini e altre opere dimenticate in Calabria*. (*La Vita*; Roma, 20 novembre 1907).

La Calabria riserva sorprese agli studiosi! Se vi lasciò opere insigni ancora ignote la scuola antonelliana fiorita nella prossima Sicilia, vi giunsero opere non meno importanti dalla lontana Venezia. Di una, esistente a Morano Calabro, dà qui un cenno il Gallo, e al cenno unisce una riproduzione, dalla quale è facile comprendere che si tratta probabilmente di un'opera di Bartolomeo Vivarini.

124. GIOLLI (RAFFAELLO), *Appunti d'arte novarese. Nell'abbazia di San Nazaro alla Cosla*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 67-69; Milano, 1908).

L'abbazia, oggi convertita in cascina, conserva ancora affreschi discretamente conservati di Giovanni Antonio Merli e di Tommaso Cagnoli (fine sec. XV). Nel refettorio (adesso stalla) gli avanzi di un *Cenacolo*, nella maniera di Bernardino Lanino.

125. GNOLI (UMBERTO), *La Pietà di Niccolò Alunno*. (*Emporium*, vol. XXVII, pag. 255-260; Bergamo, 1908).

La *Pietà* che il Vasari rammenta come il capolavoro di Niccolò viene identificata dall'A. con la *Pietà* esistente sotto il nome del Bramantino nella collezione von Miller di Vienna. E che il presunto Bramantino spetti a Niccolò è assai probabile, ma non è dimostrato esaurientemente (tutt'altro anzi) che si tratti proprio dell'opera ricordata dal Vasari.

126. GOTTSCHIEWSKI (ADOLFO), *Un dipinto di Antoniazio Romano*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 151-155; Roma, 1908).

Spezza ancora una lancia a favore dell'attribuzione ad Antoniazio Romano del noto quadro di Montefalco, già assegnato allo Spagno (i Ss. *Vincenzo, Illuminata e Nicola*, nella chiesa di San Francesco). L'A. rivendica a sè stesso il merito di aver dimostrato la vera (?) paternità dell'opera.

127. LA CORTE CAILLER (GAETANO), *Il quadro di Antonello da Messina a Palazzolo Acreide*. (Estratto dall'*Archivio storico per la Sicilia orientale*, a. IV). — Catania, Giannotta, 1907.

Torna sull'ormai ben noto quadro di Palazzolo, traendone argomento per sostenere nuovamente che Antonello non poté andare a Venezia prima del 1475 (il che è forse ammissibile, ma non toglie che Antonello non abbia potuto sentire anche prima qualche influsso veneziano) e per confutare il dubbio, sollevato dal Bernardini, che i documenti preziosi pubblicati dal La Corte stesso su Antonello da Messina non si riferissero al grande Antonello pittore.

128. MODIGLIANI (ETTORE), *I busti del cardinale Scipione e una scultura berniniana alla Galleria Borghese*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 66-73; Roma, 1908).

Pregevole illustrazione dei due busti ben noti e di un terzo busto, opera berniniana di non grande importanza,

che proviene forse dal monumento Danesi in Santa Maria del Popolo.

129. MUÑOZ (ANTONIO), *Un «Theatrum Sanitatis» con miniature veronesi del secolo XIV, nella biblioteca Casanatense*. (*Madonna Verona*, a. II, pag. 1-24; Verona, 1908).

Il manoscritto n. 4182 della Casanatense viene messo dell'A. a riscontro del *Tacuinum sanitatis in medicina* del Museo di Vienna, pubblicato da Julius von Schlosser. Le varianti sono numerose, e pertanto il codice casanatense, piuttosto che come una copia del codice viennese, deve considerarsi come una libera replica, eseguita nella stessa bottega.

130. PILLION (LOUISE), *La légende de Saint Jacques le Majeur d'après une peinture giottesque du Musée du Louvre*. (*Bulletin des Musées de France*, a. I, n. 2, pag. 18-19; Paris, 1908).

Nelle scene di destra della predella n. 1302 del Louvre il pittore (non Taddeo Gaddi, ma un anonimo fiorentino della fine del sec. XIV, con caratteri che fanno già pensare a Lorenzo Monaco) esprime episodi della vita di San Giacomo maggiore, ispirandosi al racconto della *Legenda aurea*. Queste conclusioni coincidono presso a poco con quelle cui era già venuto lo Schubring nel suo studio sui primitivi italiani del Louvre.

131. POGGI (GIOVANNI), *Di una Madonna di fra' Filippo Lippi*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 43-44; Milano, 1908).

Nell'ex-convento di San Salvi, è stata felicemente rintracciata dal P. una *Madonna col Bambino* di fra' Filippo, che fu nella cappella dei Riccardi a Castel Pulci ed ora fa di sè bella mostra nel palazzo Riccardi. Alcune imitazioni del bel quadretto, qui dall'A. segnalate, dimostrano l'ammirazione da esso destata, quando uscì dalla bottega del frate.

Fra queste imitazioni; una (già nella raccolta Doetsch) è attribuita dal Cagnola (*Rassegna* suddetta, pag. 43) a Giovanni Francesco da Rimini, l'elenco delle opere del quale va sempre aumentando e aumenterà, crediamo, tanto che per ricostituire la figura del pittore bisognerà poi cominciar da capo.

132. POGGI (GIOVANNI), *L'arca di San Domenico a Bologna*. (Estratto dal *Rosario - Memorie domenicane*, a. XXV). — Firenze, Tip. Domenicana, 1908.

Il passo ben noto della Cronaca del convento di Santa Caterina di Pisa, che si riferisce all'arca di San Domenico, diede luogo, quale fu pubblicato dal Bonaini, a molti dubbi e a svariate interpretazioni: il presente studio del P., che ha potuto veder la cronaca nel suo originale, risolve ogni questione, dimostrando esplicitamente che il passo, come del resto fu già sospettato da altri (*Rassegna d'arte*, a. VI, pagina 111), indica Nicola come scultore dell'arca. Resta tuttavia a vedere se sia esatta l'affermazione del documento. Ciò crede fermamente il P., e promette che ne darà in seguito la dimostrazione.

133. SORDINI (GIUSEPPE), *La pretesa descrizione del palazzo ducale di Spoleto scoperta e pubblicata dal Ma-*

billon. (*Bollettino della R. Deputaz. di storia patria per l'Umbria*, vol. XIII; Perugia, 1908).

Dall'archivio di Farfa il Mabillon trasse una carta contenente la descrizione di un palazzo sontuosissimo, e la pubblicò poi nei suoi *Annali* (febbraio 814) come la descrizione del palazzo ducale di Spoleto. Suppone altri che si trattasse del Laterano. Ma il S. dimostra luminosamente che la famosa descrizione non ha avuto mai corrispondenza alcuna con cose reali.

134. SUPINO (IGINO BENVENUTO), *La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di San Domenico in Bologna*. — Bologna, Zanichelli, 1908.

La tomba è attribuita dal Supino a uno scultore del secolo XVI, imitante forme trecentistiche; ma, se così fosse, come si spiegherebbe che il Vasari, buon conoscitore di cose artistiche bolognesi e, nel caso, contemporaneo dell'artista così stranamente arcaicizzante, abbia assegnato la tomba al Trecento? Per me la testimonianza del Vasari (testimonianza *de visu*), se può essere contestabile nell'attribuzione specifica al Lanfrani (la biografia di Agostino e Agnolo senesi, presunti maestri del Lanfrani, è ricca di inesattezze), è per altro prova sicura che la tomba di Taddeo Pepoli sorse nel Trecento: e alla stessa conclusione inducono molti altri argomenti dei quali taccio, avendone già detto diffusamente ne *L'Arte* (a. VIII, pag. 355-366).

135. TESTI (LAUDEDEO), *Un capolavoro ignorato*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 37-38; Roma, 1908).

Un capolavoro? Trattasi della *Madonna col Bambino e San Giovannino*, recentemente acquistata, come opera del Correggio, per la Galleria di palazzo Corsini. Il capolavoro è in parte rovinatissimo, in qualche particolare debolissimo.

136. TESTI (LAUDEDEO), *Nuovi quadri nella Regia Galleria di Parma*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 107-111; Roma, 1908).

Cenni di alcuni recenti acquisti del Ministero della Pubblica Istruzione; acquisti poco felici per vero, fatta eccezione per una *Susanna* del Guercino, la quale proviene dalla collezione Parisetti di Reggio Emilia e trae uno speciale interesse dal fatto che si conserva tuttora un autografo del pittore, diretto al conte Paolo Parisetti, intorno al quadro stesso (2 agosto 1649).

137. TOESCA (PIETRO), *L'ostensorio gotico di Voghera*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 69-70; Milano, 1908).

L'ostensorio di Voghera, datato 1406, va sicuramente compreso fra i rari monumenti dell'oreficeria lombarda del principio del secolo XV, per i suoi riscontri col calice di Gian Galeazzo Visconti, spettante al tesoro del Duomo di Monza.

Biografia artistica.

138. BERENSON (BERNHARD), *Giotto*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 45; Milano, 1908).

Una semplice lettera, in cui il chiaro A. esprime il suo avviso sovra i punti più dibattuti della vita artistica di Giotto. Ciò equivale a dire che il B., per quanto brevemente, si

occupa di tutte o quasi le opere attribuite al maestro; e, mutato l'antico avviso, egli si accorda in generale con l'opinione espressa da Adolfo Venturi.

139. BERTAUX (ÉMILE), *Botticelli costumier*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXI, pag. 269-286 e 375-392; Paris, 1907).

L'originalità del maestro appare, nelle sue opere, anche dai dettagli delle acconciature e delle vesti femminili. Il Botticelli seguì talora le *mode* del tempo suo; ben spesso imitò liberamente o creò genialmente, traendo motivi tutti suoi propri dalla propria fantasia o dalla osservazione diretta della natura. Così piuttosto che arricchir le vesti delle sue ninfe e delle sue dee di motivi floreali stilizzati, il Botticelli le ornò semplicemente di erbe e di fiori tolti ai prati e ai giardini fiorentini; anche prima di lui il Ghiberti, Luca della Robbia (e, voglio aggiungere, Gentile da Fabriano) avevano creato squisiti motivi floreali, attingendo direttamente alla natura, ma la novità dei motivi botticelliani consiste nell'adattamento della decorazione floreale, semplice e fresca, alle vesti del tempo. L'osservazione pare ovvia, eppure nessuno tra i tanti biografi del Botticelli aveva avvertito questa manifestazione singolare dello spirito poetico dell'artista.

140. CONTARINI (ETTORE), *Nascimbene Beltrami pittore bagnacavallese del Quattrocento*. — Faenza, Tipografia Sociale, 1908.

Questo pittore ignorato operava in patria verso la fine del sec. XV, e su questo solo fondamento il C. gli attribuisce alcune pitture, rimaste in Bagnacavallo, di quel tempo e suppone che egli sia stato il primo maestro di Bartolomeo Ramenghi. In conclusione di certo non restano sul pittore che alcuni dati biografici.

141. GRONAU (G.), *Di altri Giovanni da Rimini pittori*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. XI, pag. 37-40; Ascoli Piceno, 1908).

Riassume le notizie biografiche che restano su Giovanni Francesco da Rimini e sugli altri pittori riminesi che ebbero con lui comune il primo nome.

142. MOSCHETTI (ANDREA), *Il maestro del pittore Filippo Mazzola*. (*Bollettino del Museo civico di Padova*, a. X, pag. 151-157; Padova, 1907).

Contro l'antica opinione che faceva di Filippo Mazzola un allievo di Francesco Tacconi, Lionello Venturi (*Origini della pittura veneziana*, pag. 402) osservò che il quadro di Filippo, esistente nel Museo di Padova, è copia della *Madonna* degli Scalzi e dimostra quindi la derivazione diretta di lui da Giovanni Bellini. Il M. invece, prendendo come terzo termine di riscontro la *Madonna* del Tacconi nel British Museum, derivante anch'essa dal quadro degli Scalzi, conclude che il Tacconi copiò Giovanni Bellini e il Mazzola, a sua volta, il Tacconi; ciò che sarebbe a conferma della tradizione antica. Le argomentazioni del Moschetti procedono serrate e precise, e finchè egli afferma che il Mazzola nel caso singolo copiò più probabilmente dal Tacconi che da Giovanni Bellini non si può dargli torto. Ma in sostanza, udita l'una e l'altra parte, è pur d'uopo concludere che quanto alla tesi generale — l'educazione artistica di Filippo Maz-

zola — ne sappiamo quanto prima. Buoni gli avvocati, ma cattiva la causa: perchè argomentare proprio sulla base di un Giovanni Bellini ipotetico, quale la *Madonna degli Scalzi*?

143. PAOLETTI (VINCENZO), *Pietro Vannini e la scuola di oreficeria in Ascoli nel Quattrocento*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 169-172; a. XI, pag. 9 13 e 40-58; Ascoli Piceno, 1907-08).

Oltre a numerose notizie su orafi ascolani minori, abbiamo nel presente studio una importante ricostituzione della figura notevole di Pietro Vannini, sul quale il P. ha rinvenuto nell'archivio comunale di Ascoli parecchi documenti dimenticati. Il maestro, che il Bertaux ritenne ispirato da Donatello, si connette, secondo il P., a una scuola e a una tradizione locale, senza che ciò escluda la possibilità di influssi toscani, da lui subito in peregrinazioni fuori della patria.

144. ROSSI (ATTILIO), *Un discepolo di Antoniazio Romano*. (*Boll. d'arte*, a. II, pag. 138-142; Roma, 1908).

Lo studio tende alla costruzione di una nuova figura pittorica, quella di Cinzio Santese.

Nella chiesa di San Lorenzo, in Zagarolo, un trittico espri-
mente il *Redentore fra San Pietro e San Paolo*, reca la data 1497 e la scritta *Cintius Santese*, scritta che il R. crede rappresenti la firma del pittore. Ma perchè il pittore e non piuttosto il committente? E che del committente si tratti mi fa credere la parola santese, dalla quale più probabilmente che un cognome è indicato un ufficio. Non è dubbio in ogni modo che si tratta dell'opera di un allievo di Antoniazio, come giustamente avverte l'A., dal quale è pure opportunamente messo a riscontro il *Redentore* di Zagarolo col *Redentore*, attribuito al Perugino, di Castelnuovo di Porto. Non si tratta però, io credo, di due opere d'uno stesso autore, bensì di due opere di mano diversa che derivano da un prototipo comune o fors'anche l'una dall'altra.

145. WACKERNAGEL (MARTIN), *La bottega dell' « Archidiaconus Acceptus » scultore pugliese dell'XI secolo*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 143-150; Roma, 1908).

Nella grotta di San Michele in Monte Sant'Angelo un notevole gruppo di frammenti, appartenenti a un ambone scolpito nel 1041 da uno (*sculptor Acceptus*): va questi identificato con l'*Archidiaconus Acceptus* che segnò il suo nome sull'ambone della chiesa di San Savino a Canosa? Malgrado le spiccate differenze fra le due opere l'A. non ne dubita, e la spiegazione delle differenze trova nel fatto che probabilmente il prete scultore, o appaltatore di opere scultorie, firmava ciò che era prodotto dal lavoro di più scalpellini appartenenti alla stessa bottega. Alla quale bottega attribuisce il W. anche i frammenti dell'ambone della chiesa già vescovile di Siponto: questi ultimi, connettendosi per la loro fattura così all'ambone di Canosa come a quello di Monte Sant'Angelo, confermano l'identificazione proposta.

146. ZONGHI (AUGUSTO), *Gentile a Fabriano nel 1420*. (Estratto da *Le Marche*, a. VII). — Pisa, Tip. Cessari, 1908.

Gentile partì da Brescia nel settembre 1419 per recarsi a Roma, secondo l'impegno assunto con Martino V. Risulta per altro, da un documento pubblicato dallo Z., che dal 23 marzo al 6 aprile 1420 egli era a Fabriano e che aveva in animo di rimanervi *sub umbra dominationis Clavellorum*.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

147. AVENA (ANTONIO), *L'istituzione del Museo Civico di Verona*. (*Madonna Verona*, a. I, pag. 73-86, 109-119 e 177-226; Verona, 1907).

Cronistoria artistica, redatta con la maggior diligenza, per il periodo 1797-1865. La medesima è stata ripubblicata dall'A. in volume a sè, con qualche aggiunta. (Verona, tipografia Gurisatti, 1908).

148. BARBANTINI (N.), *La quadreria Giovanelli*. (*Emporium*, vol. XXVII, pag. 182-205; Bergamo, 1908).

La pubblicazione è pregevole soprattutto per le riproduzioni, molte e buone. L'illustrazione delle opere singole è minuziosa, ma tutt'altro che diligente. Gli errori, talora madornali, abbondano; e troppo spesso l'A. tradisce, nell'ingenuità delle osservazioni, l'immaturità dei suoi studi. Sembra che egli abbia, per la sua critica, scelto a modelli John Ruskin e Giorgio Bernardini, ma sceglier bene non basta!

149. FERRI (PASQUALE NERINO), *La raccolta Geymüller-Campello recentemente acquistata dallo Stato per la R. Galleria degli Uffizi*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 46-65; Roma, 1908).

La collezione di disegni d'architettura, conservata negli Uffizi, ha avuto un notevolissimo incremento mercè l'acquisto di 228 disegni posseduti da Enrico di Geymüller. Fra essi disegni di Bramante, di fra' Giocondo, dei Sangallo, del Vignola, del Vasari: prezioso soprattutto un codice di Antonio da Sangallo il vecchio e di Francesco suo nipote, comprendente 117 carte disegnate che si riferiscono quasi esclusivamente a opere degli architetti stessi effettivamente mandate a esecuzione.

150. MALAGUZZI-VALERI (FRANCESCO), *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano*. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.

Il catalogo è stato redatto dal M. sul modello dei cataloghi ufficiali delle grandi gallerie tedesche. Ora ciò dato, e dato il nome dell'A., è inutile aggiungere come si tratti di un'opera quasi perfetta e indispensabile a qualsiasi studioso che voglia occuparsi di Brera.

ENRICO BRUNELLI

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

DISEGNO ORIGINALE D'UNA PIANTA

PER SANTA MARIA DEL FIORE A FIRENZE



NELLA mia raccolta di disegni originali di architetti italiani, recentemente acquistata dalle RR. Gallerie degli Uffizi a Firenze, esiste una pianta antichissima di Santa Maria del Fiore, che ho sempre creduto degna di massima considerazione. Ora che felicemente ha trovata quella dimora definitiva, che più di tutte le altre conveniva alla sua natura, bramerei di illustrarla con alcune considerazioni destinate a meglio fissare, se possibile, la sua origine ed il suo vero carattere.

Già nel 1885, parlai una prima volta di questo disegno alla fine del mio studio intorno a documenti inediti di architetti della famiglia dei da Sangallo.¹

Avendo accennato all'uso degli allievi di copiare disegni dei loro maestri, citai la pianta di Santa Maria del Fiore, disegnata da Giuliano da Sangallo a fol. 64 del suo codice, già alla Barberiana,² e un'altra pianta dell'istesso edificio disegnata da Giovan Battista da Sangallo³ nella serie erroneamente attribuita a Michelangelo, nel Museo Wicar a Lille. Scrissi che queste due piante non erano rilevate dall'edificio stesso ma che, questa a Lille, era copiata da quella di Giuliano, la quale a sua volta riproduceva disegni più antichi, i quali, per cagione della forma delle sagrestie dovevano essere anteriori all'anno 1366. Aggiunsi che forse il primo originale era quella pianta proveniente da Casa Gaddi in Firenze, allora da me posseduta,⁴ riprodotta nella fig. 2, e che questa pianta era forse della mano di Francesco Talenti, dell'Orcagna o di uno dei membri della famosa Commissione dei 13 architetti ed 11 pittori i quali insieme fissarono la pianta definitiva.

L'anno seguente, l'illustre Cesare Guasti, stampando in occasione del compimento della nuova facciata di Santa Maria del Fiore, il suo importantissimo volume di documenti,⁵ mi espresse il desiderio di vedere una fotografia del mio disegno. Dopo di averla ricevuta mi scrisse il 15 settembre 1886 quanto segue:

« Singolare questo disegno, che ha varianti, e pur non è da riferire a quegli anni in cui si studiava la costruzione del duomo. Che pensare? Io, sempre rimettendomene, sarei

¹ Pubblicato nelle *Mémoires de la Société nationale des Antiqu. de France*, tomo XLV (1885) pag. 222-252.

² Si trova ora nella Biblioteca Vaticana.

³ Detto il Gobbo e fratello di Antonio da Sangallo il Giovane.

⁴ Per più precisione avrei dovuto dire « che forse quel primo originale era una variante contemporanea

a quella pianta proveniente da Casa Gaddi, ecc. », perchè anche in questo mio disegno la forma delle sagrestie è differente dall'originale copiato da Giuliano da Sangallo.

⁵ *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, per cura di CESARE GUASTI, Firenze, 1887.

di opinione che nel secolo XVI (e questa è l'età del disegno) si fosse copiato un disegno antico, e forse uno di quelli in pergamena che si trovano ricordati nei vecchi Inventari dell'Opera. Qualunque altra maniera di risolvere la questione mi presenta difficoltà insormontabili; prima delle quali è quella, pur notata da Lei, che non si può pensare, dinanzi a queste linee, al secolo XIV».

Dinanzi all'autorità del Guasti, ed ai fatti da me esposti, non ebbi difficoltà di riconoscere che anche la sua spiegazione poteva essere giusta. Non ho conservato la copia di quanto gli risposi, ma in ogni caso sarà stato conforme a quanto egli stampò a carte XCVII del suo detto libro dicendo:

«E i disegni, anche di cartapecora, furono tanto disfatti, che se alcuno per qualche tempo ne rimase [documenti 300, 341], non ne rimane oggi neppur uno nelle collezioni nostre e straniere. Intanto che parvemi sognare quando mi venne fatto di leggere in un pregiato opuscolo del Barone de Geymüller, che un disegno, proveniente dalla celebre galleria nostra de' Gaddi, era da lui medesimo posseduto, e ch'era l'unico forse (com'egli scrive) «*échappé à la destruction ordonnée alors de tous les modèles antérieurs à celui adopté définitivement en 1366. Il est de la main peut-être de Francesco Talenti, d'Orcagna, ou d'un des membres de la fameuse commission des 13 architectes et des 11 peintres qui, ensemble, arrêterent le plan définitif*». Era ben giustificata la mia curiosità di aver sott'occhio questa reliquia; e l'egregio signore mi compiacque. Ma egli, leale quanto erudito, è ora persuaso di non possedere che un disegno del secolo XVI: e di quel tempo, non è l'unico che ci rimanga».¹

Intorno a queste ultime parole del Guasti mi sia anzitutto lecito osservare, che fra i disegni sinora conservati agli Uffizi, non esiste disegno di pianta del Duomo che per segni di antichità si possa paragonare al nostro disegno, proveniente di Casa Gaddi, e sul quale ora vorrei contribuire a recare maggior luce.

La sua massima lunghezza sino al nudo dei pilastri esterni dell'abside è di 413 millimetri e mezzo. La larghezza misurata nella stessa maniera della nave trasversa è di 253 millimetri. La carta non contiene alcuna filigrana.

In oltre, prima di procedere devo fare una confessione. Benchè io ammetteva a quel tempo la possibilità che l'illustre Guasti, colla sua spiegazione, avesse colto nel segno, non ne rimasi interamente persuaso. Da quell'epoca in poi fui tormentato dall'idea che il mio disegno era tuttavia forse un originale dell'epoca del 1366. Ed ora che questo documento è diventato proprietà degli Uffizi, mi sento l'animo più libero per esporre le ragioni favorevoli a questa opinione.

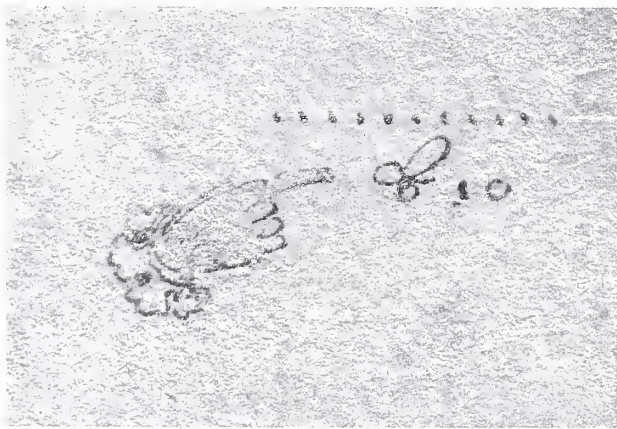


Fig. 1.

Ma vediamo prima i punti che potevano indurre il Guasti a considerare il mio disegno come una copia del Cinquecento. Suppongo che il primo sarà stato il modo di disegnare. Difatti, agli Uffizi esistono disegni dell'epoca del Bramante e dei venti primi anni del secolo XVI, nei quali s'incontrano

ancora i tratti del tiralinee e della penna e il colore bigio argento col quale è acquarellata la pianta. Il secondo punto è la scrittura nell'angolo superiore a sinistra *S.^a maria del fiore dj fiorenza*. Essa somiglia moltissimo a quella di Battista da Sangallo detto il Gobbo,

¹ Qui il Guasti si riferisce alla pag. 47 dell'*Indice dei disegni* esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze, compilato da NERINO FERRI.

fratello di Antonio da Sangallo il Giovane. Negli studi autografi del Gobbo visti da me agli Uffizi, a Vienna, a Monaco di Baviera e a Lille, si osserva che secondo la sua età, egli ha avuto tre o quattro modi differenti di scrivere. L'epoca in cui egli scriveva come si vede nel nostro disegno, corrisponde all'epoca in cui faceva per Raffaello da Urbino alcune piante per la Villa Madama, cioè un'epoca che corrisponde a quanto ho detto intorno a questo modo di disegnare.

Ma questi fatti veramente non provano nulla. Anche prima del Cinquecento, s'incontra questo modo di disegnare, e in quanto a quella notizia, non è scritta dalla mano del disegnatore; è una aggiunta posteriore. L'inchiostro è più scuro e più colore di sepia, mentre le linee del disegno sono di bistro. La scala invece, colla piccola mano che la indica col dito, venne tracciata dal disegnatore stesso simultaneamente al disegno. Le ragioni invece che invitano a considerare il disegno come un documento originale e di epoca molto anteriore sono le seguenti. Anzitutto la piccola mano che mostra col dito la scala delle 10 braccia. Essa esce da una manica tagliata al polso in forma di foglie trilobe in un modo di ornamento piuttosto gotico. Desiderando permettere il controllo di questa circostanza importante, mi parve utile darne un ingrandimento fotografico riprodotto nella fig. 1.

La seconda ragione in favore della mia opinione viene da un fatto che si capirebbe difficilmente in una copia, fatto il quale aveva già colpito il Guasti quando mi scriveva: « Singolare questo disegno che ha varianti ». Ma l'importante non è unicamente la presenza di questa variante ma bensì la circostanza che prima non esisteva nella pianta. Si vede che l'angolo esterno dei due piloni che uniscono la cupola alla navata grande era in principio formato nell'istesso modo, cioè ad angolo retto, con lati paralleli e perpendicolari all'asse della navata, come si vede ancora nel pilone sinistro. Mentre nel pilone destro il disegnatore della pianta levò quest'angolo col temperino, come si vede benissimo nell'originale ed anche nella fotografia qui riprodotta, per sostituirvi la variante di una faccia diagonale formando coll'asse della navata un angolo minore di 45 gradi. Ora mi sembra evidente che, se il disegno fosse una copia, il copiatore, anzitutto, avrebbe disegnato subito la variante

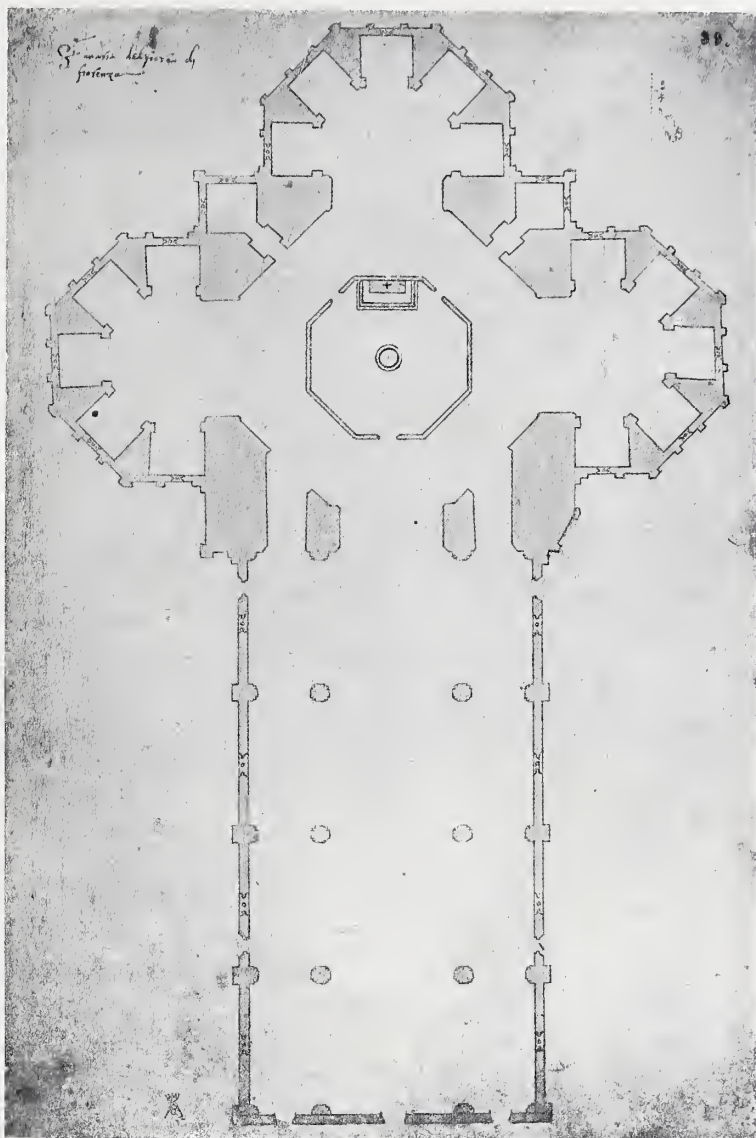


Fig. 2.

e non prima la stessa forma che nel pilone sinistro per sostituirvi poi la variante. E poi, se il disegno fosse del Cinquecento, non si capirebbe perchè il copiatore avrebbe introdotto una variante di sua invenzione differente anche dalla forma esistente da più di cento anni quale si vede anche oggi.

Mi sembra impossibile di spiegare questi fatti se non si ammette che siamo in presenza di un documento originale, di un progetto modificato poi dall'architetto inventore della pianta stessa.

La cura poi, colla quale è disegnata la pianta s'incontra difficilmente a quell'epoca in copie fatte quasi a *fac simile*.

Basta vedere il modo con cui Giuliano da Sangallo,¹ il Gobbo ed anche Giorgio Vasari il Giovane hanno disegnato le loro copie di piante di Santa Maria del Fiore. Ma ammettendo ciò che parmi impossibile, di avere cioè solo una copia del Cinquecento, questo documento sarebbe non ostante interessantissimo perchè ci conserva una forma progettata per la cupola, anteriore alla seduta nella quale venne fissata la forma attuale dei piloni della cupola e la forma delle sagrestie.

Confesso che tra le ragioni in favore dell'opinione del Guasti mi sembrava essere forse il fatto che la mia pianta non era disegnata sopra della cartapeccora ma in carta semplice. Ma questo dubbio viene tolto da un documento pubblicato dal Guasti stesso.² Si vede fra varie spese fatte il 31 maggio 1367, quella « pro tribus cartis emptis pro faciendis designum ». Trovo di più essere già stata celebre la carta di Fabriano nel mezzo del sec. XIV ed anche la notizia del giureconsulto Bartolo il quale, nel suo trattato « de insignis et armis », parla di una fabbrica di carta stabilita a Padova nel 1340.

Dopo queste considerazioni due altre quistioni si presentano a noi. Quale è l'epoca precisa quando ebbe origine questa pianta e chi ne fu l'autore. Credo che troveremo una risposta all'uno e all'altro problema.

Il fatto che nella pianta, nei muri laterali, in ogni campata non esiste che una sola finestra, sembra mostrare che questo progetto non è anteriore alla seduta del 20 dicembre 1364,³ giorno nel quale fu deciso che « suptus voltas minores fiat una finestra et non tres ».

E d'altra parte, per cagione delle differenze colla pianta eseguita, è impossibile che sia posteriore alla riunione del 9 agosto 1367 in cui si giunse a quel compromesso tra il modello A e le dimensioni alquanto più forti dai capomastri credute necessarie e col quale fu stabilito in un modo definitivo la forma dell'edificio attuale. Tutto invece c'invita a ricercarne l'origine in quel momento tanto interessante, pieno di gare e d'incertezze, che fu il 13 di luglio 1366.

Nei documenti pubblicati dal Guasti si vedono ai 13 di agosto 1366. [Doc. 150].

A. Il disegno « facto pe maestri e dipentori in concordia ».

B. Un disegno « facto per Simone di Francesco Talenti ».

C. Il disegno « murato nella chasa della Chiesa, che si chiama la chiesa piccola » ovvero « ecclesia parva facta pro desingnamento per Iohannem Lapi ». [Doc. 148, 3 agosto].

D. Il disegno ordinato ai 20 di agosto 1366 ai quattro maestri e quattro pittori eletti quel giorno « ad faciendum desingnum dicte ecclesie, qualiter debeat hedificari ». [Doc. 156]. I maestri sono: Neri Fioravanti, Benci Cionis, Francesco Salvetti e Andrea Cionis (vocato Archangnolo: l'Orcagna). I pittori sono: Taddeo Gaddi, Andrea Bonaiuti, Niccolao di Tommaso, Nerio Monis.

Questi vengono pagati ai 31 maggio 1367 « pro desingno i' rilievo per eos facto in dicto operi de facto dicte ecclesie et cupola, etc. ». Lire 54.

Lo stesso giorno 31 di maggio vengono pagati tre altri disegni, cioè:

¹ La sua copia è assai più rozza. L'esterno delle sagrestie si collega male colle braccia della croce, ed i piloni della cupola non sporgono esternamente dai fianchi delle navate laterali.

² Santa Maria del Fiore, op. cit., pag. 187, documento n. 169.

³ GUASTI C., Santa Maria del Fiore a pag. 161, Doc. 126.

E. « Pro quodam alio desingno fatto da Miniato Stefani ». Lire 16.

F. « Johanni Lapi Ghini, magistro, pro quodam alio desingno per eum facto pro dando magistris qui ibi fuerunt ad laborandum ». Lire 16.

G. « Nicolao domini Francisci pro eius labore... ad faciendum certa desingna et ad dandum consilium dictis operariis. fl. auri - 8 ».

H. Un disegno di rilievo fatto da Francesco Talenti « in quadam domunchula dicte ecclesie in quo desingno spendit libras XX $\frac{1}{4}$ etc. ». [Doc. 185. 30 agosto 1367]. Il Talenti aveva già ricevuto lire 16 per questo disegno. Gli operai consentono ora dargli ancora 4 lire « et non ultra ».

Dinanzi a questi otto disegni, rilievi o chiese piccole murate di mattoni, e qui, per più chiarezza, distinti con lettere da A sino ad H, (all'eccezione del disegno C, composti tra il luglio 1366 e l'agosto 1367), potrebbe sembrare presuntuoso volere ricercare quale fra essi potrebbe essere il nostro disegno. Ma per una fortuna insperata incontriamo nei documenti alcune informazioni abbastanza particolari da permettere di riconoscere quasi con certezza la sua origine. Esso disegno è in strettissima relazione col disegno A.

Dal Documento 150, del 13 agosto 1366 si vede che nel disegno A le cappelle erano più piccole che nel modello C, secondo il quale si stava lavorando ancora il 3 di agosto. [Doc. 148]. E, ai medesimi 13 di agosto « gli otto cittadini dichiarano il Disegno A più bello e onorevole se fosse corretto con allargare le cappelle che siano braccia $11 \frac{1}{3}$ nette larghe il meno e $8 \frac{1}{3}$ braccia lunghe, il meno ».

Nel nostro disegno le cappelle sono larghe all'ingresso solo braccia 10, e profonde braccia 12, mentre adesso sono larghe 11.138 e profonde 12.45.

Nelle adunanze del 24 e 25 luglio 1367 [Doc. 174] vediamo che ai capomaestri Giovanni di Lapo Ghini e Francesco Talenti il disegno fatto per Neri di Fioravante e gli altri maestri e dipintori sembrava pericoloso. In oltre ai 31 di luglio, vari magistri religiosi dissero di questo disegno che « non posse hedificari ». [Doc. 176].

In conseguenza a tanti pareri differenti gli operai, consigliati dai consoli dell'Arte della Lana, domandano nella grande riunione del 9 agosto 1367 se ci fosse un modo per rendere eseguibile il modello A. Allora Frater Jacobus de San Marco, a nome suo e degli altri cittadini e religiosi, annovera le condizioni necessarie a tale scopo. Fra queste dice: « che le cholonne nelle quali finisce il lungo della chiesa e cominciasi la croce ovvero tribuna, s'intendono essere lunghe braccia XII sopra lo mbasamento, o in quel torno; e per l'altro verso br. VIII o in quel torno ».

Nel nostro disegno le dimensioni di questi piloni sono: 11 e $7 \frac{3}{4}$. Erano dunque alquanto meno forti che sembrava necessario ai capomaestri.

Da queste varie critiche e principalmente dal fatto che i capomaestri dichiaravano necessario di dare nel disegno A alquanto maggiore forza ai piloni tra la cupola e la navata, riesce evidente che nessun maestro avrebbe fatto posteriormente al disegno A piloni di minore forza degli attuali come è il caso del nostro disegno qui riprodotto. Dunque è probabile anzi è quasi certo che non sarà posteriore all'agosto 1366, cioè al disegno « fatto pe maestri e dipintori in concordia ».

Dopo questa constatazione giungiamo finalmente ad una informazione molto importante dalla quale è permesso di affermare che il mio disegno ormai agli Uffizi è proprio desso, cioè il progetto A, o l'ultimo studio fatto per il disegno dei maestri e pittori, tra il 13 luglio ed il 13 agosto 1366.

Questa informazione decisiva è la seguente: « Ai 24 di Luglio 1367 fu stabilito che dal rilievo fatto per Neri di Fioravanti e gli altri maestri e dipintori si faccia un disegno di mattoni a similitudine del detto rilievo accio si vegga se bene procedera ».

Li 31 di luglio gli autori del Disegno A, dopo nuovo esame dichiarano che « dictum rilevum... non est desingnatum secundum formam dicti modelli per eos facti ». [Doc. 176]. Ed ai 25 ottobre 1367 parlando di questo modello « apud campanile... designatum per

magistros et pictores et muratum per dictum Iohannem ad similitudinem modelli magistrorum et pictorum » si aggiunge: « vel quasi ».

Ai 7 settembre 1368 Francesco Talenti interrogato dagli Operai del Duomo in ordine al modello murato presso il Campanile si... « fuit contentus quod dicta forma sic sequeretur ut est hedificata: dixit respondit et affirmavit, quod ipse Franciscus fuit contentus et sibi placuit quod sic hedificaretur; salvo quod ipse volebat quod certi muri qui sunt post sacrestias sequerentur prout erant desingnati in desingnio facto per magistros et pictores, et non resecarentur prout resecati sunt ». [Doc. 207, pag. 215]. Da queste parole di Francesco Talenti si vide chiaramente che i muri delle sagrestie non avendo l'angolo tagliato come si vede adesso, dovevano necessariamente essere ad angolo retto precisamente come si vede nel nostro disegno. La differenza osservata dal Talenti, tra il disegno ed il modello eseguito, corrisponde precisamente all'idea accennata nella variante introdotta posteriormente, come fu detto, nella nostra pianta.

Vedendo finalmente Taddeo Gaddi nominato il primo tra i pittori collaboratori del progetto *A*, e considerando che il mio disegno veniva proprio di Casa Gaddi, anche questi fatti sono come una conferma del risultato al quale i documenti ci avevano condotto.

Se non è probabile che il nostro disegno sia proprio quel medesimo presentato il 13 d'agosto agli operai, ne sarà di certo o un duplicato con quella variante proposta per i piloni anteriori, duplicato disegnato forse dalla mano di Taddeo Gaddi stesso.

Questo disegno dunque ci riporta a quelle memorabili discussioni del 1366 colle quali venne fissata la forma definitiva della cupola di Arnolfo, ingrandita anch'essa, in seguito alle modificazioni portate al suo modello dal 1357 in poi. E se il Guasti, il Boito, il Nardini ed altri hanno ancora parlato di quegli avvenimenti colla nota maestria, il nostro disegno illustra ormai in un modo più visibile uno dei punti più curiosi tra gli stranissimi modi con cui si giunse a fissare tali trasformazioni.

Ma non ostante tutte queste trasformazioni del modello primitivo di Arnolfo, importantissime per le dimensioni, sì, ma non per il concetto generale, a me sembra che ad Arnolfo — e non al Talenti come lo credeva il Franceschini — debba rimanere l'onore di essere il vero creatore di Santa Maria del Fiore.

Fu Arnolfo il primo nella storia dell'arte a fare quel passo gigantesco col quale, in vece della larghezza della navata grande, egli portò il diametro della Cupola a quella delle tre navate riunite. E con questo egli fu l'iniziatore d'uno dei più grandi progressi fatti nella storia dell'architettura cristiana, aprendo così la via trionfale che mena al San Petronio di Bologna, al Duomo di Pavia e al San Pietro di Roma.

È vero che la cattedrale di Lanciano mostra già nel suo coro una disposizione di pianta analoga, la quale, secondo lo Schulz ed il Berthaux, sarebbe del 1227, ma non era destinata a reggere una cupola, in modo che anche questa circostanza non toglie ad Arnolfo il merito di avere fatto quel glorioso passo col quale tornato alla maestosa vastità dei Romani e combinandola con certe conquiste dell'arte gotica egli divenne, con Federigo II e Niccolò Pisano, uno dei tre principali padri dell'architettura del Rinascimento in Italia.

Benchè i documenti non lo dicano espressamente, devesi senza dubbio ritenere, che i maestri successivi, i quali dal 1357 al 1367 ebbero a trasformare il duomo di Arnolfo in un tempio di maggiori dimensioni, non perdettero mai dagli occhi, gli elementi principali della creazione sua. Per loro, non si trattava veramente di creare cose del tutto nuove, ma di trovare le variazioni e le modificazioni le più adottate per l'ingrandimento di un concetto maestoso già prestabilito. E questo fatto solo mi pare capace di spiegare come i mezzi usati veramente incredibili, i successivi concorsi ed i cambiamenti continui nella direzione dell'opera, siano l'indizio non di una cittadinanza vicinissima alla pazzia, ma la prova dell'entusiasmo di tutto un popolo innamorato di una grandiosissima creazione, che presentava essere sublime gloria dell'arte italiana.

VETRI ITALIANI A ORO CON GRAFFITI

DEL XIV E XV SECOLO



Fig. 1 — Arte bizantina xv sec.: Il Banchetto di Abramo
Torino, Museo Civico

« UNA maniera è da lavorare in vetro vaga, gentile e pellegrina quanto più dir si può, la quale è un membro di gran devozione per adornamento d'orlique sante, e vuole avere in sè fermo e pronto disegno; la quale maniera si lavora per questo modo, cioè. Togli un pezzo di vetro bianco che non verdeggi, ben netto senza vesciche, e lavallo con lisciva e con carboni, fregandovi su poi, e rilava con acqua ben chiara, e per se medesimo el lascia asciugare; ma prima che il lavi, taglialo di quella quadra che 'l vuoi. Poi abbi la chiara dell'uovo fresco; con una scopa ben netta, dirompila sì come fai quella ch'è da mettere d'oro: che sia ben diretta; e lasciala stillare per una notte. Poi abbi un pennello di vaio, e di questa chiara col detto pennello bagna il detto vetro, dal suo rivescio, e quando è bene bagnato ugualmente, togli un pezzo dell'oro, che sia bene fermo oro, cioè appannato: mettilo in sulla paletta di carta, e gentilmente il metti sopra il detto vetro

dove hai bagnato; e con un poco di bambagia ben netta va' calcando gentilmente, che la chiara non passi di sopra l'oro; e per questo modo metti tutto il vetro: lascialo seccare senza sole per spazio d'alcuni dì. Quando è ben secco, abbi una tavoletta ben piana, foderata o di tela nera o di zendado, e abbi un tuo studietto, dove alcuna persona non ti dia impaccio nessuno, e che abbi solo una finestra impannata; alla quale finestra metterai il tuo desco siccome da scrivere, in forma che la finestra ti batta sopra il capo, staendo tu volto col viso alla detta finestra; il tuo vetro disteso in su detta tela nera. Poi abbi una agugella legata in una asticciuola, sì come fusse un pennelletto di vaio, e che sia ben sottile di punta; e col nome di Dio il comincia leggermente a disegnare con questa agugella quella figura che vuoi fare... perchè il detto lavoro non si può fare se non di punta... E dotti questo consiglio: che il dì che vuoi lavorare nella detta opera, tiene il dì dinanzi la mano a collo o vuoi in seno, per averla bene scarica e temperata di sangue e di fatica.

Avendo il tuo disegno fornito, e vuoi grattare via certi campi che comunemente si sogliono mettere d'azzurro ultramarino o ad olio, togli uno stile di piombo e va fregando sopra il detto oro, che tel leva pulitamente via, e va nettamente dirieto ai contorni della figura. Quando così hai fatto, togli di più colori macinati ad olio, sì come azzurro ultramarino, negro, verderame, o lacca: e se vuoi alcuno vestire o riverscio che risprenda in verde, metti verde; se vuoi lacca, metti in lacca; se vuoi in negro, metti in negro. Ma sopra tutto il negro avanza; chè ti scolpisce le figure meglio che nessuno altro colore...».¹

Così l'arguto Cennino ci introduce nella bottega di un pittore della fine del Trecento: assistiamo alla preparazione e alla cauta esecuzione di quei vetri messi d'oro lavorato a



Fig. 2 — Arte renana del 1450 circa: Madonna
Torino, Museo Civico

graffito — dietro l'oro, perchè traspaiano attraverso i graffiti, il pittore distende talvolta svariati colori — dei quali mi propongo di illustrare ora una prima serie.²

Tempo innanzi il monaco Teofilo aveva insegnato come si potessero ornare di figure d'oro o d'argento coppe di vetro; ritagliare le immagini nella foglia preziosa, applicarle sulla coppa e ricoprirle di una polvere di vetro che, fusa nel forno, le protegga di un sottile strato cristallino.³ Tale tecnica, da Teofilo attribuita ai bizantini, corrisponde a quella dei vetri dorati e graffiti dell'epoca romana;⁴ essa richiedeva una certa esperienza dell'arte vetraria

¹ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'Arte*, Firenze, 1859, pag. 123, cap. CLXXII: «come si lavora in oro; era musaica per adornamento di reliquie».

² I vetri eseguiti con la suddetta tecnica furono indicati, durante lo scorso secolo, col nome di *eglo-misés*, ma E. Molinier ha dimostrato quanto tale denominazione sia irragionevole (*Collection Spitzer*,

Paris, 1891, vol. III, pag. 52 e seg.). Italianamente si possono designare come vetri a oro con graffiti.

³ THEOPHILI, *Diversarum artium schedula*, edizione G. Bontemps, Parigi, 1876, cap. XIII: «De vitreis scyphis quae Graeci auro et argento decorant».

⁴ Cfr. VOPEL, *Die altchristl. Goldgläser*, Freiburg i. B., 1899.

per la fusione della polvere vitrea, nè era così facile a ognuno come l'altra che Cennino Cennini descrive. In questa, nessuna difficoltà di preparazione: la foglia d'oro, facilmente fissata sul vetro, si presta nitida al segno dell'ago come la carta alla punta d'argento del disegnatore; occorre soltanto procedere sicuri, senza pentimenti; non bisogna indugiarsi a cercare la forma, conviene averla già fissata, chè ogni traccia rimane indelebile sulla foglia d'oro.

È ovvio che un procedimento tecnico di tanta facilità non poteva rimanere ristretto in determinate botteghe, in particolari centri di produzione. Già nel XIII secolo era noto



Fig. 3 — Scuola fiorentina XIV sec. Torino, Museo Civico

in Italia se pur è a credere che con esso fossero eseguiti i due medaglioni di vetro rinvenuti nel mausoleo di Clemente IV a Viterbo, poi di nuovo sepolti nella tomba papale.¹ Si estese, non sappiamo da quale centro primitivo, per molte regioni di Europa;² fu usato anche in Oriente: è infatti bizantino un piccolo vetro, rappresentante il Banchetto di Abramo,³ della preziosa raccolta donata da Emanuele d'Azeglio al Museo Civico di Torino (fig. 1).

¹ Cfr. *L'Arte*, 1896, pag. 283. Per quanto appare dalla riproduzione (*ibid.*): i due vetri possono essere attribuiti ad artista romano del XIII secolo.

² In un paliotto di Westminster, del XIII secolo, si trovano incastonati anche vetri messi d'oro a graffito.

Cfr. LUTHMER, *Hinterglasmalerei* in *Kunstgewerbeblatt*, 1894, pag. 16-22.

³ Torino, Museo Civico, n. 3039. Il vetro è alto 0.13, largo 0.11. Le figure e i particolari sono a oro graffito; il cielo è di colore ocraceo e reca in tinta chiara iscrizioni.

Ma non sempre quella tecnica mantenne la semplicità che è pregio dei vetri italiani del XIV e del XV secolo. Al graffito si unirono, o anche si sostituirono in certe parti, i colori non soltanto per campeggiare i fondi ma per segnare e modellare le forme. Nei vetri



Fig. 4 — Scuola di Niccolò da Bologna: Crocifissione. Londra, South Kensington Museum

tedeschi del XV e del XVI secolo sovente nulla più v'è della tecnica del Cennino: i tratti neri che sembrano graffiti sull'oro furono in realtà segnati sul vetro con la punta del pen-

zioni bizantine. Il mantile della tavola e le vesti di Abramo mostrano sotto i graffiti una tinta rossa di lacca; il mantello dei tre angeli una tinta cilestrina. La composizione riproduce particolari iconografici antichissimi ma la forma arcuata del vetro e le architetture del fondo mi sembrano escludere una data anteriore al secolo XV. Il vetro è attribuito all'arte bizantina

del secolo XIII (cfr. *Museo Civico di Torino*, Torino, 1904, tav. XLVIII).

I miei più vivi ringraziamenti per la somma cortesia con la quale il comm. V. Avondo, benemerito direttore del Museo, favorì i miei studi e per l'assistenza più volte prestatami dal segretario del Museo stesso, signor Sacerdote!

nello. Ciò bene si scorge nei bei vetri tedeschi della suddetta raccolta torinese; anche nel frammento rappresentante la Madonna che allatta il Bambino, squisito lavoro di artista renano della metà del Quattrocento ¹ (fig. 2).

* * *

Non è punto agevole classificare i vetri italiani del XIV secolo, dei quali raccolgo qui alcuni esemplari.

Ad artista fiorentino della seconda metà dal Trecento è da assegnare un vetro della



Fig. 5 — Arte dell'Italia Settentrionale, XIV secolo
Londra, Victoria and Albert Museum

collezione Carrand, nel Museo Nazionale di Firenze, rappresentante San Francesco che riceve le stimmate, nel quale è adoperata con semplicità e vigore la tecnica descritta dal Cennino ² (fig. 3).

¹ Torino, Museo Civico, n. 2924. È attribuito alla scuola di Ulma, 1430. Le carni delle figure sono colorite al naturale.

² Il vetro è alto circa 0,20. Nella parte centrale le

figure sono d'oro graffito, senza colore sottoposto: il cielo è di cilestro unito. Ringrazio il prof. I. B. Supino per la fotografia procuratamene.

Con minore sicurezza attribuisco all'arte toscana della fine del Trecento un disco a figure d'oro graffito, su fondo scuro, nella medesima raccolta. Il disco servì forse originariamente «per adornamento d'orlique» come i vetri rotondi incastonati in una croce di legno dorato conservata nel Museo Civico di Torino.¹

Nell'Italia superiore dovette essere molto attiva durante il Trecento la produzione di vetri messi d'oro con graffiti.

Un dittico del Museo di Torino, con le figure della Madonna e di San Giorgio, spetta ad artista veneto ancora bizantineggiante.²

Nel South Kensington Museum trovasi genericamente ascritto a scuola italiana del XIV (?) secolo un grande vetro istoriato con la *Crocifissione* e con figure di santi che mi pare indubbia opera di maestro bolognese, anzi della scuola di Niccolò da Bologna. Cor-



Fig. 6 — Scuola bolognese, XIV sec.: Dittico. Torino, Museo Civico

rispondono alle miniature di Niccolò e dei suoi seguaci i tipi delle figure, dai visi squadrati, dalle bocche slargate agli angoli (vedasi in particolar modo la figura di San Giovanni), il pesante modellato delle guance e anche l'assieme della composizione³ (fig. 4).

È prossimo alla medesima scuola — o per lo meno appartiene all'Italia superiore — un

¹ Cfr. riproduzione in *Museo Civico di Torino*, op. cit., tav. XLVIII.

² Torino, Museo Civico, n. 3031: «Scuola di Giotto, 1350». Riprodotta in *Museo Civico di Torino*, op. cit., tav. XLVI. Le figure sono d'oro graffito: sotto il graffito traspaiono nelle diverse parti colori di lacca e di cilestro; nel fondo sono tinte cilestri e verdi con poco armonioso effetto coloristico.

³ Londra, South Kensington Museum, n. 31024. Alto 0.16, largo 0.14. Di questa, e di altre fotografie largitemi, ringrazio la Direzione dei Musei di Londra. Cfr. miniature di Niccolò e della sua scuola riprodotte da L. CIACCIO, *Appunti intorno alla miniatura bolognese* (*L'Arte*, 1907, 105 e seg.), e da F. HERMANIN, *Di alcune miniature della Biblioteca Vaticana* (*Vita d'Arte*, 1908).



Fig. 7 — Lorenzo Monaco: Madonna. Torino, Museo Civico

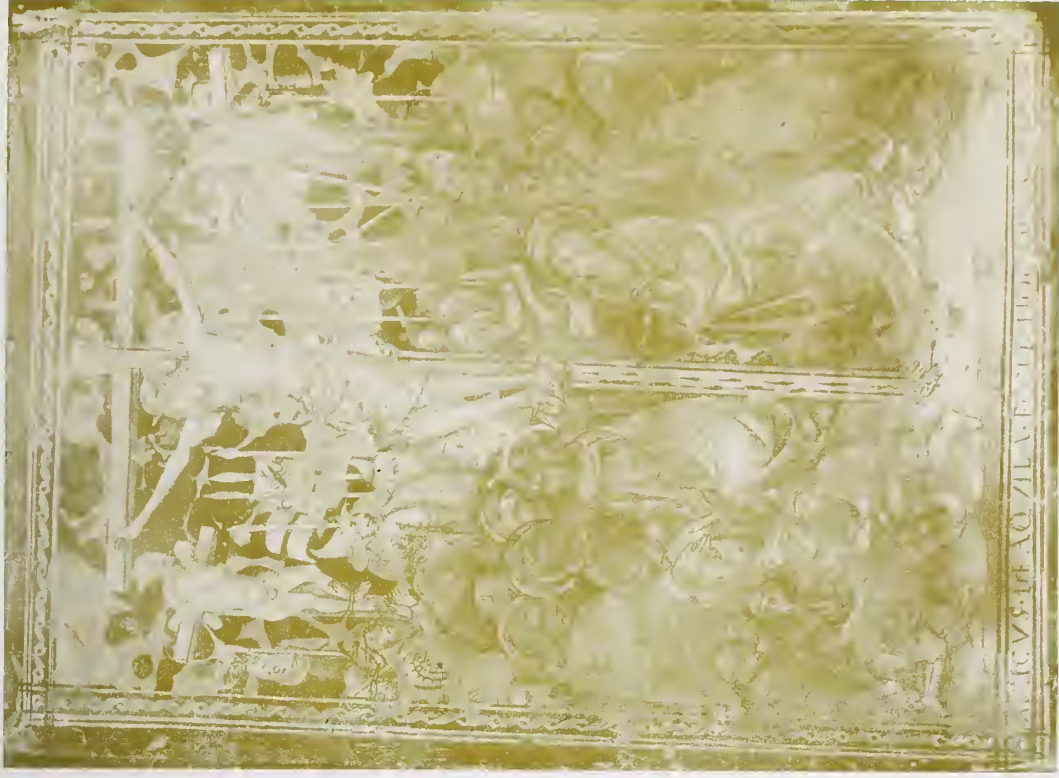


Fig. 8 — Amico d'Aquila: Crocifissione. Bergamo, Collezione privata

altro vetro con la *Crocifissione*,¹ nel Victoria and Albert Museum (fig. 5), mentre un dittico del Museo Civico di Torino, con figure dai visi obliqui e dalle lunghe canne nasali mi rammenta particolarmente la maniera del bolognese Jacopo Avanzi² (fig. 6).

* * *

Pochi vetri dorati del Quattrocento appartenenti all'Italia centrale ho ritrovati sinora, ma di notevole importanza.

Nella rarissima collezione del Museo Civico di Torino trovasi una Madonna con la data del 1408. Sotto la lastra vitrea, purtroppo offuscata di innumerevoli bollicine, il disegno



Fig. 9 — Amico d'Aquila: Natività. Torino, Museo Civico

delle figure graffito sull'oro è di grande finezza; tinte variate traspaiono sotto i graffiti e danno all'opera uno speciale valore pittorico.³ Già il Suida e O. Sirén attribuirono l'accurato lavoro a Lorenzo Monaco: tale giudizio — cui noi pure eravamo giunti — trova conferma nel confronto con i contemporanei dipinti del camaldolese e coi pochi disegni a penna che a lui si possono attribuire⁴ (fig. 7).

¹ Londra, Victoria and Albert Museum, n. 102-1882.

² Torino, Museo Civico, n. 3030, « Scuola di Giotto, 1350 ». I singoli vetri sono alti 0.175, larghi 0.085. Figure d'oro a graffito; fondo nero. Cfr. *Museo Civico di Torino*, op. cit., tav. XLVI.

³ Torino, Museo Civico, n. 3023, « Madonna di casa Constabili di Ferrara ». Il vetro è alto 0.20, largo 0.135. Sotto i graffiti del cuscino traspare una

tinta rossa; sotto il manto della Vergine una tinta bluastra. Il padiglione è di colore rosso corallino con ornati d'oro; lo stesso colore hanno i manti dei due santi. Il fondo è azzurro cupo. Nel basso è a graffito la scritta: « Anno d. mcccviii ». Riprodotta in *Museo Civico di Torino*, op. cit., tav. XLVII.

⁴ O. SIRÉN, *Tre Madonnine del Fitzwilliam Museum* (*Rivista d'Arte*, 1905, pag. 245 e segg.). Cfr. i

Ricorda un artista sinora ignorato un piccolo vetro,¹ di proprietà privata, con la scritta: AMICVS DE AQVILA FECIT HOC OPVS 1447 DIE. La composizione arruffata, e certe puerilità di disegno (vedansi le errate proporzioni delle figure nel primo piano) rendono verosi-



Fig. 10 — Amico d'Aquila: San Paolo. Firenze, Collezione del marchese E. Albites

mile che l'artista lavorasse lungi dai centri nei quali l'arte più si affinava, e, sebbene la pittura abruzzese della metà del Quattrocento sia ben poco nota, ci fanno credere che in quella scritta sia veramente indicata la patria dell'artefice (fig. 8).

disegni di Lorenzo Monaco riprodotti dal Sirén (*Don Lorenzo Monaco*, Strassburg, 1905, tav. XXII e XXIII); di molto dubbia autenticità ci sembrano altri disegni riprodotti dallo stesso autore (*Ibid.*, tav. XIX).

¹ Alto 0.15, largo 0.11. Ringrazio il dott. G. Frizzoni di avermene data notizia. Il ch. prof. P. Piccirilli mi comunica di non aver mai trovato il nome di Amico d'Aquila nelle carte abruzzesi.



Fig. 11 — Arte dell' Italia Centrale, metà xv sec.: Madonna. Torino, Museo Civico

Il disegnare di Amico d'Aquila è rapido, ma incerto, a tratteggi sottili che si incrociano, con poco giudizio, in ogni senso; il viso delle figure è sovente grottesco per le labbra circonflesse, per gli occhi sgranati e volti di traverso. Il fondo del vetro, dal quale l'oro fu tolto, è coperto non di una tinta unita ma di macchie quasi iridescenti.

Tali caratteri mi consentono di attribuire al medesimo artefice un bel vetro rappresentante la *Natività di Gesù*,¹ esistente nel Museo Civico di Torino. Il graffito vi è condotto con uguale sottile e insistente maniera; le figure dei pastori a sinistra della capanna corrispondono di molto a quelle della *Crocifissione* nei visi grotteschi, negli occhi malamente segnati; nel fondo sono le medesime macchie di colore, e persino i nimbi presentano una uguale forma concava (fig. 9).

E ad Amico d'Aquila credo doversi pure assegnare un vetro della collezione del marchese Edoardo Albites, a Firenze, rappresentante San Paolo.² Come nella *Natività* di Torino il vetro è incorniciato da una lunga iscrizione devota; la figura del santo è improntata di tutte le peculiarità stilistiche di Amico d'Aquila: si osservino la singolare forma degli occhi, il trattamento goticeggiante ma plastico dei panneggi, il nimbo; si confronti anche la forma dell'orecchio nella figura di San Paolo e in quella del San Giuseppe della *Natività* (fig. 10).

Se anche nella maniera di Amico d'Aquila si può rintracciare qualche influenza di Gentile da Fabriano, questa è molto evidente in un bellissimo vetro del Museo Civico torinese (fig. 11).

Entro una cornice lavorata alla certosina splende il vetro con le sue figure d'oro profilate sulla lacca scura del fondo.³ La Vergine, seduta a terra, scherza col Bambino che essa sostiene d'una mano; il manto che tutta la avvolge, le ricopre di molteplici pieghe anche il capo. È questo un partito di drappoggio che rammenta non soltanto la maniera di Gentile da Fabriano ma anche quella veronese del principio del Quattrocento, tuttavia mi sembrano estranee all'arte di Verona le figure del Bambino e dell'angelo; e alcuni caratteri che si ritrovano pure nei lavori di Amico d'Aquila (forma delle iscrizioni, uso dell'argento, concavità del nimbo dell'angelo) mi fanno credere che anche questo vetro



Fig. 12 — Jacopino Cietario: Madonna
Milano, Coll. del principe Trivulzio

¹ Torino, Museo Civico, n. 3028: « supposto dal 1380 al 1400 ». Alto 0.29, largo 0.31. Le figure sono d'oro a graffito; in alcune parti sotto le vesti traspaiono tinte di lacca. Il cielo è a macchie verdi quasi iridescenti. La composizione è circondata da una fascia di argento a graffito con ornati e con iscrizione.

² I miei vivissimi ringraziamenti al marchese E. Al-

bites che mi comunicò le fotografie di questo e di altri vetri della sua collezione.

³ Torino, Museo Civico, 3040: « Simone Memmi, 1350 ». Il vetro è racchiuso entro cornice alla certosina; è alto 0.22, largo 0.12. Le figure sono d'oro a graffito; il fondo è di lacca rossa con ornati neri; la incorniciatura è d'argento con ornati a fondo verde.

appartenga all'arte dell'Italia centrale insieme con altra Madonna della collezione del marchese Albites, ad esso affine.

* * *

Nel 1464 certi ambasciatori fiorentini ammirarono in una delle torri del castello visconteo di Pavia una camera costrutta « in una volta di legno con quadri d'ariento et d'oro et



Fig. 13 — Scuola Lombarda xv sec.: Adorazione del Bambino
Parma R. Galleria

smalti ».¹ Ma non di metallo, come ad essi parvero, erano i riquadri della volta bensì di vetri larghi « quanto il palmo della mano, tutti variati di colore, come si veggono essere quelli delle vetriate delle chiese; et ciascuno di detti quadretti haveva figurato dentro la somiglianza d'huomo, o di qualche animale, o d'una pianta o fiore, *fatta d'oro* ».²

¹ BIBLIOFILO (D'ADDA), *Indagini storico-artistiche sulla libreria visconteo-sforzesca del castello di Pavia*, Appendice, pag. XIII, Milano, 1875.

² ST. BREVENTANO, *Istoria delle antichità*, ecc.,

Pavia, 1570. Citato dal D'Adda, op. cit. Nel 1490 (?) alla camera, detta degli specchi, occorreivano già riparazioni: cfr. D'ADDA, op. cit., pag. 148.

Di certo erano vetri messi d'oro e graffiti, con fondo di colore; non mai l'industria dei vetri dorati aveva avuto così vasta esplicazione!

Della mirabile camera, che al mattino tutta rifulgeva al sole, nulla è rimasto; nè mi fu dato rintracciare nessun frammento della sua decorazione che forse era stata eseguita



Fig. 14 — Jacopino Cietario: Trittico. Milano, Collezione del Principe Trivulzio

nel principio del Quattrocento, quando nell'arte lombarda e veronese più aveva voga lo studio naturalistico delle forme animali. Ma altri vetri vi sono del Quattrocento, e assai importanti, che spettano all'Italia superiore.

Per la consueta somma liberalità del principe L. A. Trivulzio posso dar notizia di un prezioso piccolo trittico (fig. 14) che ci fa conoscere il nome di un altro artista sinora ignoto. Entro una cornice intagliata a fogliami e a cuspidette gotiche sono racchiusi tre vetri

con figure d'oro, modellate a finissimo graffito, campeggianti sopra un fondo nero sparso di auree stelle.¹ Il vetro di mezzo porta la scritta: OPVS · IACOBINI · CIETARII · 1460.

Niuna notizia ho trovato di Jacopino Cietario, ma per lo stile dell'opera credo si debba affermare che l'artista fu dell'Italia superiore. Nella figura della Madonna col Bambino (fig. 12) il segno rotondeggiante degli occhi, l'espressione leziosa del viso, la forma della bocca, il panneggio goticheggiante richiamano specialmente lo stile di pittori lombardi della metà del Quattrocento quali gli Zavattari. Il modellato inconsistente del corpo del Bambino, le esili e quasi amorfe figure degli angeli che aliano intorno alla croce, ci ricordano anche la maniera dei pittori veronesi della prima metà del secolo XV mentre l'atteggiamento contorto del San Michele mostra che sull'artista italiano influiva l'arte oltre-



Fig. 15 — Scuola milanese, xv-xvi sec.: Pittura sotto vetro
Londra, South Kensington Museum

montana. È probabile adunque che Jacopino Cietario appartenesse alla regione lombardo-veronese.

Sebbene alquanto arretrata, l'opera di Jacopino è singolare per finezza di tecnica, per precisione di forma. Nella figura dell'angelo annunciante, si palesano anche tali caratteri personali che potranno dar modo di raccogliere altri lavori del medesimo artista intorno al prezioso trittico trivulziano.

Non meno ragguardevole è l'anconetta di vetro dorato, racchiusa ancora nella sua cornice originaria, esistente nella R. Galleria di Parma (fig. 13). La composizione è improntata della più amabile fantasia: entro un chiuso fiorito — alcune starnie vanno pigolando fra l'erbe — giace il Bambino che la Vergine e due santi adorano, mentre nel cielo stellato appare l'Eterno fra una gloria d'angeli. Le figure e i vari particolari della composizione

¹ Il trittico è alto circa 0.40. Sull'esterno di uno degli sportelli è dipinta a chiaroscuro una *Pietà*; sull'altro, i simboli della passione. Le pitture sono molto

rozze, e se si debbono attribuire a Jacopino, dimostrano che egli era assai debole nell'uso dei colori.

sono tutti d'oro modellati a graffito sotto il quale traspaiono diversi colori.¹ Nelle figure tozze degli angioli si potrebbe scorgere anche una certa influenza di V. Foppa: in ogni modo lo stile del disegno mi induce ad attribuire l'accuratissima opera a qualche miniatore lombardo della fine del Quattrocento.

* * *

Verso la fine del secolo xv la tecnica dei vetri dorati va perdendo la semplicità primitiva: la pittura *sotto vetro*, con uso di tutte le tinte, sostituisce sempre più l'oro a graffito, e questo non è più adoperato che per lumeggiare qualche particolare.² La tecnica « vaga, gentile e pellegrina » ammirata da Cennino Cennini cade nell'oblio.

PIETRO TOESCA.

¹ Parma, R. Galleria, n. 449: « Pittura su vetro, secolo xv. Lo stemma è dei Pallavicino ». Le figure e i particolari sono d'oro a graffito. Sotto i graffiti appaiono svariate tinte: il terreno e gli alberi del chiuso, verdi; le melagrane, rosse; la veste della Madonna, rossa viva; il manto della Madonna, azzurro, ecc. Lo stemma reca un'aquila nera in campo d'oro; scacchi bianchi e rossi su oro.

² Il Museo Civico di Torino possiede alcuni ottimi esemplari di tale procedimento: vedasi specialmente il n. 3062. La pittura « sotto vetro » (cfr. E. MOLI-

NIER, loc. cit.) che sovente gareggia di splendore con gli smalti, come appare in bellissime *paci* conservate nel Museo del Louvre, fu molto praticata in Lombardia e nel Veneto. Segnaliamo fra altro, come di sicura origine lombarda, una pace del South Kensington Museum (n. 2288, 55) rappresentante il Bambino adorato da diversi santi fra i quali è anche San Vittore con un pennone recante la scritta: TVTOR VARESII (protettore di Varese) (fig. 15). Il disegno presenta la più schietta somiglianza con miniature e smalti lombardi del xv-xvi secolo.

OPERE DEI VASSALLETTI MARMORARI ROMANI



L'ARTE dei marmorari romani dei secoli XII e XIII, così interessante pei rapporti che la uniscono con l'antica tradizione ed insieme per la viva originalità della forma e dell'ornato, se è stata sinora oggetto di accurate ricerche sulle iscrizioni ed anche sui dati d'archivio, può dirsi invece dal punto di vista stilistico un campo ancora, se non proprio inesplorato, almeno non certo regolarmente ed analiticamente percorso. Ed il presente studio, circoscritto ora ad una delle più importanti famiglie di quel periodo, la famiglia dei Vassalletti, è quindi un primo modesto saggio dei risultati a cui, mediante l'esame comparato degli elementi delle forme artistiche innestato ai dati di documentazione, può in esso giungersi per la determinazione di opere, di scuole e di artefici.

Le opere sinora note appartenenti alla famiglia dei Vassalletti — non tenendo per ora conto di quelle non più esistenti di cui si ha soltanto notizia — sono: il candelabro pasquale di San Paolo, eseguito da Pietro Vassalletto con Nicola d'Angelo; il chiostro di San Giovanni in Laterano; i plutei (ora recuperati) della chiusura presbiteriale di San Saba; il piccolo tabernacolo in San Francesco in Viterbo; ed infine la cattedra ed il candelabro nella cattedrale di Anagni; e per tutte quante è il marmo stesso che con le vanitose epigrafi in esso incise ci ha sicuramente indicato il nome dell'autore o degli autori.

Tra queste opere il chiostro lateranense non solo rappresenta il vero capolavoro della famiglia, ma per altezza di arte, per genialità d'ispirazione, per finitezza di tecnica non trova nulla che possa starvi a fronte nella produzione dei marmorari romani del Duecento; se non forse il portico del duomo di Civita Castellana in cui Jacopo e Cosma, i due più illustri artefici della famiglia di Tebaldo (la prima delle due famiglie dei « Cosmati »), precorsero le forme architettoniche del Rinascimento. Non soltanto è il bel chiostro un'opera decorativa di prim'ordine, una magnifica fiorita di marmi e di mosaici; ma rivela altresì un finissimo senso architettonico nella sapiente distribuzione degli ornati, nell'armonia dei colori e più che tutto nell'equilibrio delle masse che appunto mediante gli effetti cromatici è audacemente raggiunto; ed anche per la scultura figurativa mostra una forza d'arte ed un'abilità straordinarie per il principio del Duecento. Certo le figure umane intere che appaiono negli svariati bassorilievi dei triangoli mistilinei sugli archivolti sono ancora rozze e sproporzionate; ma invece le forme vegetali e le figure di animali, orsi, scimmie, leoni, rane ecc., sono studiate con grande verità e sicurezza; e specialmente le teste umane, le maschere scolpite nella cimasa, son modellate in modo così vivo e robusto da poter trovare

raffronti solo in quella scultura del Mezzogiorno d'Italia sotto Federico II che il Venturi ha recentemente posto in luce.

Del chiostro di San Giovanni, punto di partenza di queste ricerche, i dati di documentazione ci danno, oltre al nome degli artefici,¹ anche una data forse prossima al termine del lavoro: quella del 1230 in cui il cardinale Guala de' Bicchieri lasciò *ad opus claustrum Laterani* una cospicua somma² tale da assicurarne il completamento; sicchè possiamo ritenere non improbabile che questo sia avvenuto non molto dopo, forse intorno al 1232. Certo il chiostro era terminato nel 1236, anno indicato nell'*actum* di un istromento ivi stipulato.³ Ma solo l'esame stilistico può permettere qualche congettura circa la data d'inizio dell'opera, circa la parte che ad essa ebbero il padre (che è da ritenere sia morto durante il lavoro) ed il figlio.

In tutto il lato nord del chiostro e nel tratto del lato est a questo adiacente appare, non soltanto una maggiore ricchezza ed importanza di lavoro — come quasi sempre avveniva nei lati dei chiostri prossimi alla chiesa — ma anche, almeno in parte, un tipo artistico diverso e più primitivo. Le basi delle colonne sono quasi tutte di tipo attico doppio, mentre che negli altri lati son semplici; tra esse stanno accoccolati sfingi o leoni che mancano altrove; i capitelli hanno motivi svariati, taluni ispirati al corinzio ed al composito classico, altri con composizioni figurate, con aquile, geni che portano festoni, diavoli e mostri; sono ideati ed eseguiti uno per uno coscienziosamente ma anche rozzamente, con intaglio non vivo ma tondo, con sentimento d'ornato pieno ed ispirato al classico; laddove nel resto del chiostro i capitelli, quasi tutti uguali, hanno forma svasata e si rivestono di quattro foglie che terminano aguzze a sorreggere le piccole volute d'angolo e sono intagliate con tecnica abile e rapida, con spigoli vivi. Solo le colonnine che fiancheggiano l'apertura centrale nei lati est ed ovest hanno notevoli affinità con quelle del lato nord.

Quanto a tutta la zona superiore agli archivolti, a cominciare dalle decorazioni nei triangoli mistilinei, fino alla magnifica gola terminale, sparisce ogni differenza di concetto ornamentale, ma permane qualche differenza di esecuzione. Tutto l'ornato nel lato nord e nei tratti ad esso prossimi è in essa zona più forte e più rilevato; diviene più molle, ma anche più elegante, procedendo verso il lato sud, che certo è stato l'ultimo, ed ivi nel marmo son rimasti non più i vivi segni dello scalpello, ma i buchi del trapano.

Tre stadi di esecuzione possono quindi a grandi linee stabilirsi: il primo, sotto l'influenza di Vassalletto padre, in cui si eseguì il zoccolo del chiostro e si elevò il lato nord ed una parte del lato est fino agli archetti, e forse anche si prepararono talune delle colonnine degli altri lati; un secondo in cui tutta la parte superiore si cominciò ad eseguire, a principiare sempre dal lato nord, sotto l'influenza preponderante di Vassalletto figlio; il terzo in cui questo venne man mano terminando il lavoro con minor accuratezza di quella dimostrata in principio, ma anche con abilità maggiore. Al primo di questo periodo si riferiscono dunque le colonnine rappresentate nella fig. 1, dal lato est presso l'angolo nord-est; all'ultimo la parte del chiostro riprodotta nella fig. 5, cioè l'angolo sud-est.⁴

Che altri artisti secondari abbiano preso parte al lavoro non è dubbio, e in qualche punto appare traccia delle loro influenze estranee. Così un capitello del lato est ha tutte

¹ La ben nota iscrizione incisa nel lato sud del chiostro è la seguente:

† NOBILIT. DOCT HAC VASSALLECTUS I ARTE CV
PATRE CEPIT OPVS QD SOL PERFICIT IPE.

Nulla invece ci dice l'iscrizione metrica in musaico sullo stesso lato Sud, riportata e completata nel ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, Paris, 1888.

² Vedi l'articolo del FROTHINGHAM in *Bullettino d'Arch. cristiana*. Anno 1892, pag. 145. Il testamento

porta la data del 1227, ma le sue disposizioni dovettero aver vigore dopo il 1230, data della morte del cardinale.

³ 1236 «in claustris veteri Laterani ecclesie», GALLETI, Cod. Vat. 8034, f. 126; altri consimili negli anni 1238, 1239, 1250, *id. id.* a f. 118, 119, 151.

⁴ Nell'angolo si vede una specie di vaschetta con quattro sporgenze, che forse è la tazza, appena abbozzata, di una fonte del tipo di quella del chiostro di Monreale.

le caratteristiche dello stile neo-gotico che si andava affermando nella parte meridionale del Lazio; e l'intaglio della gola superiore ha, specialmente al disopra dei pilastri, sensibili differenze di motivi e di tecnica che rivelano diverse mani. Ma tutto l'insieme del chiostro è, non solo nel tipo architettonico, ma anche nel concetto ornamentale così organico e completo, che certo, qui come in pochi altri monumenti del Medio evo, deve un'unica direzione artistica avervi presieduto, e l'opera diretta dei due artefici ricordati nell'iscrizione avervi avuto parte preponderante.

Questa organicità e questa continuità, ben diverse ad esempio dalla ineguaglianza stilistica che troviamo nei chiostri coevi di San Paolo, di San Cosimato, di Santa Scolastica a Subiaco (ove pure gli artefici sono tutti di una famiglia), sta a provare che tra il principio e la fine del lavoro non deve essere passato un lungo periodo, forse non più di 15 o 20



Fig. 1 — Chiostro di San Giovanni. Particolare degli archi presso l'angolo Nord-Est
(Fotografia Moscioni)

anni; sicchè i tre stadi suaccennati si debbono essere seguiti o ininterrottamente o con brevi intervalli di tempo. L'arte così viva dei marmorari romani nella prima metà del Duecento trasformava abbastanza rapidamente i suoi elementi — e le opere dei Cosmati (le uniche un po' regolarmente studiate) stanno a provarlo — perchè un tipo architettonico ed ornamentale non potesse mantenersi per un lungo volgere di anni con la fermezza che troviamo nel chiostro di San Giovanni.

Il confronto col chiostro di San Paolo, che per questo riguardo si trova al polo opposto, può essere veramente istruttivo. Nel chiostro di San Paolo una distinzione nettissima appare tra il lato adiacente alla chiesa e gli altri tre, diversi dal primo per vari elementi architettonici come le colonne addossate che dividono i vari campi, le mensoline della trabeazione, i capitelli ed i fusti nelle colonnine e più ancora per il tipo dell'ornato. Il primo lato è quello che Pietro di Capua, abate di San Paolo fin dal 1193 e poi cardinale,¹ « olim

¹ La data del 1193 come inizio del governo di Pietro di Capua è fornita dal NICOLAI (*Della basilica di San Paolo*, Roma, 1815, p. 41, 50), che la trasse da un mss. vaticano. Nel 1198 egli fu fatto da Celestino III cardi-

primitiavit»; ¹ gli altri tre quelli che prima del 1241 terminò l'abate Giovanni di Ardea. Orbene tra questo primo lato del chiostro di San Paolo ed il primo lato del chiostro di San Giovanni esistono così grandi analogie che non possono essere fortuite. ² Il motivo architettonico, le proporzioni generali dell'insieme, la disposizione delle varie membrature sono, come dimostrano i due profili (vedi fig. 3 e 4), identici; e si noti che questa uguaglianza non si verifica affatto per tutti gli altri chiostri romani; si hanno soltanto differenze, oltre che in qualche modanatura, nelle paraste che dividono le varie campate e nella disposizione dell'ingresso centrale, le quali parti potrebbero anche essere state completate nel periodo di Giovanni di Ardea.

Quanto ai minori elementi si osservino le basi a profilo doppio attico con animali tra una base e l'altra, ed i capitelli, alcuni di tipo composito ed uno con quattro aquile (vedi fig. 2),



Fig. 2 — Chiostro di San Paolo. Particolare degli archi nel lato verso la chiesa
(Fotografia Moscioni)

le mensoline che sorreggono il gocciolatoio e se ne risconterà la somiglianza grandissima coi corrispondenti elementi del chiostro lateranense. Per le composizioni decorative è invece il paragone molto più complesso, chè in esse infatti nel chiostro di San Paolo appare evidente l'opera di molti artefici di diversa scuola e di diversa abilità. È singolare tuttavia l'osservare come moltissimi degli ornati nei triangoli tra gli archivolti trovino più o meno

nale diacono di Santa Maria in Via Lata e poi da Innocenzo III del titolo di San Marcello. Il Nicolai ed il Ciacconio lo dicono morto nel 1208, ma il Torrigio con un documento della Vallic. mostra che viveva ancora nel 1210 (Cf. TORRIGIO, *Istoria del martirio di San Teodoro*, p. 131). Il Casimiro riferisce che la sepoltura di Pietro di Capua era in Santa Maria d'Aracoeli e che da essa risultava essere egli nativo di Amalfi.

¹ La seconda iscrizione di Magister Petrus che in questo lato trovavasi nella volta ora demolita che

copriva il chiostro non era certo coeva, come la sua posizione ed i caratteri paleografici lo dimostrano, al chiostro stesso, e non certo si riferiva a Pietro di Capua o ad un altro marmorario che ne avesse completato l'opera. Era invece la firma di un muratore che nel Trecento o nel Quattrocento costruì quel tratto delle volte di copertura.

² Tali analogie furono già in generale notate dal BORRO, *Architettura del M. E. in Italia*, Milano, 1881, pag. 157.

direttamente rispondenza con gli ornati di San Giovanni. Così il vaso nel 1° triangolo si ritrova identico in tre o quattro altri vasi sui vari lati; la triplice testa del terzo triangolo è riprodotta nel chiostro lateranense nel secondo della seconda campata nel lato est e nella cimasa sul primo pilastro ad ovest; la composizione di Adamo ed Eva ha la sua corrispondente nel lato sud, quella dei due orsi che si arrampicano su di una coppa è anche nel lato sud fedelmente copiata, la larga faccia sorridente al secondo posto della quarta campata nell'interno è identica a quella nel lato est, quarta campata, a San Giovanni, e così via. Infine nell'ornato sulla gola, diverso come motivo d'intreccio, ma che pure trova in qualche tratto del lato est del chiostro di San Giovanni il suo riscontro, i leoni che formavano la doccia del tetto, sono identici, con lo stesso naso fiorito e la chioma ispida; e le maschere che li intermezzano sono simili come tipo d'arte, sebbene alquanto differenti per espressione e pel modo con cui sono intagliati i capelli, alle maschere della cimasa al Laterano.

Se dunque soltanto ai dati risultanti dai raffronti stilistici si dovesse por mente si giungerebbe a queste due conclusioni: In primo luogo che la costruzione del lato del chiostro di San Paolo adiacente alla chiesa si deve essere svolta in due periodi assolutamente corrispondenti e all'incirca contemporanei ai primi due nei quali fu costruito il primo lato del chiostro di San Giovanni. In secondo luogo che i due marmorari Vassalletti padre e figlio debbono aver lavorato a San Paolo (in quale misura non saprei precisare), e da quest'opera hanno tratto l'ispirazione al tipo, più perfezionato, del chiostro di San Giovanni.

Ad ambedue queste deduzioni sembra opporsi la notizia recata dall'iscrizione metrica¹ del fregio nel chiostro di San Paolo per la quale Pietro di Capua avrebbe iniziato l'opera « arte sua »: vi si opporrebbe pel tempo e per l'indicazione dell'autore. Ma forse il contrasto è più apparente che reale. L'espressione « arte sua » sta veramente ad indicare che Pietro di Capua fu direttamente l'esecutore e vide compiuta una parte del suo lavoro? Parmi che possa con molta attendibilità rispondere di no. Noi possiamo ora, molto meglio che non ai tempi del Montalambert, riassumere quale fosse la diretta opera dei monaci e degli ecclesiastici nelle costruzioni; lo possiamo specialmente dopo quanto lo Springer, il Dehio, l'Hasak ed altri hanno scritto in proposito.² I casi in cui veramente essi furono artefici nelle opere di architettura e di arte non mancano ma non sono frequenti; molto più comunemente essi possedevano una coltura generale artistica, una specie di diletterismo che permetteva loro d'ispirare l'opera di artisti e di operai di mestiere, di dirigerla e forse anche talvolta di gloriarsene come opera propria. Ma che nel secolo XIII in Roma un alto prelato maneggiasse lo scalpello sembra invero molto poco probabile; ed appare molto più pratico il congetturare che Pietro di Capua abbia avuto l'idea della costruzione, abbia iniziato i provvedimenti per attuarla — provvedimenti non lievi poichè dovettero forse implicare la demolizione di un refettorio già esistente in una parte dell'area, del quale appaiono ancora le fondazioni e le tracce di una pittura muraria — ed infine abbia dato mano all'opera, tracciando i muri, ed affidando ai vari artisti i lavori in marmo. Ma dopo la sua morte, dopo cioè il 1210 o anche oltre,³ il lavoro deve essere stato proseguito pian piano ed il primo lato del chiostro terminato non meno di dieci o quindici anni dopo; chè certo la maggior parte dei dettagli decorativi, specialmente la bellissima maschera nel mezzo, non potrebbero essere assegnati ad un'età anteriore. Il resto del chiostro appartiene invece tutto ad un'attiva ripresa dei lavori, fra il 1235 ed il 1240, con criteri artistici notevolmente diversi dagl'iniziali.

Riassumendo dunque e concretando le ipotesi fatte, che vengono così ad intrecciare i lavori del chiostro di San Paolo con quelli del chiostro di San Giovanni, può ritenersi esser non molto lontani dal vero fissando la data del lato nord-est del primo dal 1205 al 1225, quella del secondo, nei suoi vari stadi, dal 1215 al 1232.

¹ Il testo completo e preciso di tale iscrizione è riprodotto nel bell'articolo di E. CAETANI LOVATELLI, *Scritti vari*, Roma, 1898, pag. 111.

² Cfr. G. GIOVANNONI, *L'architettura dei monasteri sublacensi*, Roma, 1904, § 1.

³ Vedi nota a pag. 265.

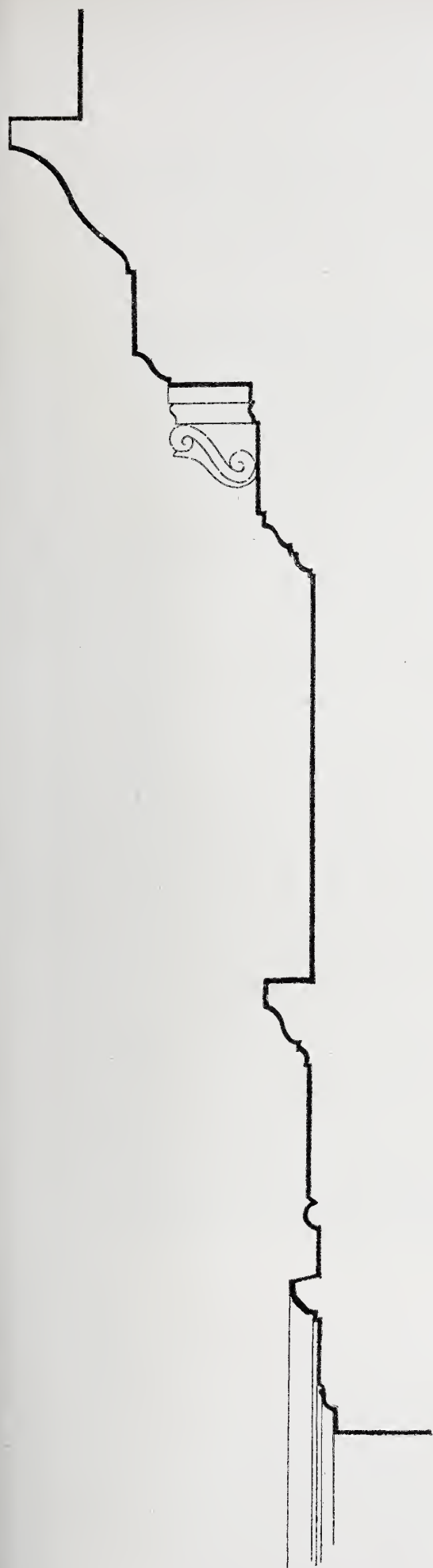


Fig. 3 — Chiostro di San Giovanni
 Profili della trabeazione e del zoccolo — Scala di 15 cm. p. metro

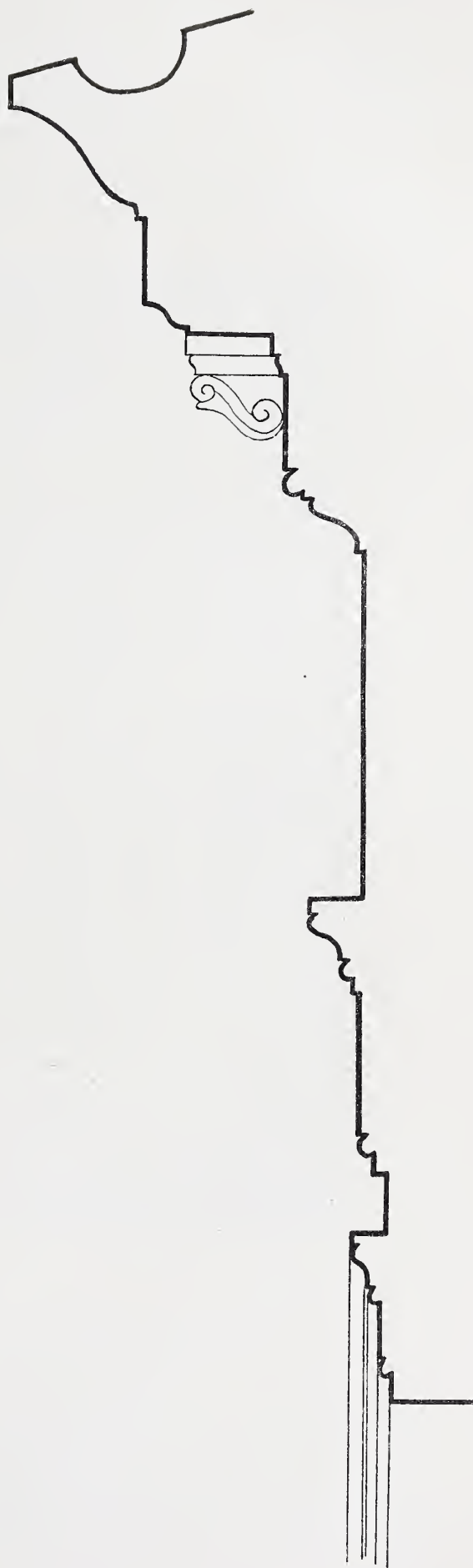


Fig. 4 — Chiostro di San Paolo
 Profilo della trabeazione nel lato Nord-Est

Torniamo ora al chiostro di San Giovanni. Tutte le caratteristiche che appaiono poi nelle altre opere dei Vassalletti si trovano svolte in esso; e tra esse importa ora mettere in evidenza quella riguardante il mosaico. Questo riempie nel fregio i bordi degli scomparti alternatamente quadrati e tondi e nell'architrave e nel gocciolatoio adorna le fasce che li ricoprono. Il fondo dei riquadri del fregio ha per lo più per elementi principali quadrati di porfido e di serpentino disposti a diagonale; il resto è riempito dalle tessere di smalto. Queste sono di quattro colori soltanto, bianco, rosso, oro, azzurro cupo quasi nero, i quali colori si raggruppano in disegni chiari e regolari, a stella o a poligono, a netta disposizione geometrica e si susseguono scambiando qualcuno dei colori in modo che il mosaico prende toni successivamente cangianti.

Tale tipo si ritrova in modo costante nei mosaici delle opere dei Vassalletti, ed in esse soltanto; così nel piccolo tabernacolo di San Francesco in Viterbo, e nei plutei di San Saba, nella cattedra e nel candelabro pasquale¹ del duomo di Anagni; sicchè rappresenta un prezioso carattere distintivo dello stile di questa famiglia di artefici.

Qualcuna delle colonnine del chiostro di San Giovanni, specialmente nel lato nord, forma rara eccezione a questa regola che è invece costantemente seguita nella zona superiore, ed ha disegni poco definiti, tessere verdi, gialle e celesti. Non saprei dire se, come ad Anagni, ciò provenga da un rifacimento del mosaico; ovvero se ci denoti che il detto tipo stilistico abbia avuto inizio soltanto con l'opera di Vassalletto figlio, e che quindi non possa ancora avere applicazione nella parte più antica del chiostro, a cui dette colonnine appartengono.

* * *

Determinati così questi elementi, possiamo rivolgere l'attenzione ad altre opere che ai marmorari della famiglia possono attribuirsi. Trovansi queste nella basilica di San Lorenzo fuori le Mura, uno dei pochissimi monumenti medievali romani che ci siano rimasti quasi integri, ed appartengono ai lavori ivi compiuti da Onorio III.

Quali siano stati questi lavori di rinnovamento di Onorio III in San Lorenzo è ormai in massima ben noto. Le due basiliche preesistenti, la basilica « speciosa » che, secondo la tradizione, Costantino costruì « supra arenarium criptae », e la « basilica maior » o chiesa di Santa Maria, eretta da Sisto III e rinnovata da Pelagio I, rivolte la prima ad est e la seconda ad ovest, furono da lui unite in una sola basilica,² che con l'aggiunta del portico anteriore e del campanile prese fin d'allora l'aspetto d'insieme che conserva oggidì. Ma ciò che invece non è stato sinora rilevato si è che i lavori intrapresi dal grande papa di casa Savelli allo scopo anzidetto di formare un'unica vasta chiesa non dovettero limitarsi alla demolizione delle due absidi che, simili a quelle dell'antico tempio di Venere e Roma, trovavansi l'una contro l'altra, ed alla sostituzione in quel tratto del colonnato longitudinale interno, ma compresero anche un quasi totale rifacimento della « basilica maior », cioè dell'anteriore;³ nella quale delle costruzioni di Sisto III e di Pelagio solo rimangono alcuni tratti dei muri perimetrali ed i 16 fusti frammentari delle colonne.

¹ Il mosaico del candelabro pasquale appare invero ora come un confuso insieme di tessere multicolori, ma queste appartengono ad un restauro recentissimo; è facile averne la prova da una fotografia della collezione Mosconi in cui il candelabro si vede privo quasi completamente di mosaico, salvo qualche piccolo tratto della parte superiore; ed in questo tratto appunto il primitivo carattere della decorazione dei Vassalletti, può ora con questa guida, esser ritrovato.

² Cfr. *Liber pontificalis* (ED. DUCHESNE), I, 233;

I, 234; I, 197, nota 84; G. B. DE ROSSI, *Le due basiliche di San Lorenzo nell'Agro Verano*, in *Bullettino d'archeologia cristiana*, ser. I, anno 1864, pag. 41; ser. II, anno 1876, pag. 22; P. F. KEHR, *Italia pontificia*, Berlino, 1906, I, 160.

³ A questa opinione, che attribuisce ad Onorio III il totale rifacimento della chiesa « versus Urbem », accenna anche il CIAMPINI, *De sacris aedificiis*, ecc., Roma, 1693, p. 115.

Questa determinazione, non priva d'importanza, della portata dei lavori di Onorio III, appare evidente dall'esame dei vari elementi architettonici e costruttivi. All'esterno lo dimostra la struttura muraria: i muri esterni delle navatelle (ripresi poi nei restauri del secolo scorso) mostrano ampie zone di tufetti semi-squadrati, di tipo analogo a quelli che compongono la muratura nei fianchi del portico; la parte superiore dei muri della navata centrale



Fig. 5 — Chiostro di San Giovanni. Angolo Sud-Est
(Fotografia Gargioli)

ha paramento a cortina di mattoni rossastri, ben eseguita, identica a quella del prossimo campanile, e, ciò che più importa, uguale su tutta la lunghezza, dalla fronte principale alla chiesa costantiniana, tanto cioè nell'aula anteriore, quanto nel tratto corrispondente alle due absidi distrutte, tratto che niuno può dubitare appartenga ad Onorio. All'interno della basilica l'affermazione è convalidata dal tipo, che esamineremo più analiticamente in seguito, dei capitelli ionici sovrastanti alle 22 colonne; tutti della stessa forma e della stessa arte, tutti analoghi tra loro, tanto nel tratto anteriore, quanto nel tratto intermedio, ed analoghi ai capitelli ionici dell'atrio esterno.

Di tutte queste varie opere onoriane nella basilica di San Lorenzo, la parte architettonica più organica e bella è l'atrio, il quale rimane ora come il maggiore esempio dei portici che precedevano le chiese romane: più grande ed importante di quelli di San Giorgio in Velabro e dei Santi Vincenzo ed Anastasio alle Tre Fontane, più completo ed integro di quelli di Santa Cecilia, di San Clemente, dei Santi Giovanni e Paolo, di San Lorenzo in Lucina. Che esso sia stato elevato da papa Onorio non può certo porsi in dubbio. In una delle due rozze composizioni a mosaico che si trovano nei due rettangoli del fregio prossimi al mezzo, quella di destra rappresenta San Lorenzo, indicato da una iscrizione: S. LAVR. (con nimbo rosso, veste trapunta a vari colori, croce astata¹ rossa), avanti al quale il papa, HONORI PP. III, mitrato, con veste azzurra e pallio rosso, tende una mano e presenta al santo un monacello inginocchiato.²

Dalla costruzione onoriana ben poco il portico ha variato. Sole differenze dall'antico possono constatarsi nella gronda sporgente che all'esterno nasconde un poco la bella cornice, laddove il tetto primitivo doveva certo terminare più indietro e mandare le acque pluviali a defluire, come nei chiostri di San Paolo e di San Giovanni, per le bocche dei leoni che decorano la cimasa; ed altresì nella mancanza di un controsoffitto in legno nell'interno che doveva nascondere le travature del tetto e la cui esistenza è qui attestata, ben più sicuramente che non nelle navi delle basiliche,³ dalla linea orizzontale a cui terminano superiormente le pitture. Ma nell'insieme e nell'ornato l'atrio rimane quello che era, e può dirsi che ben poche opere del medio evo romano abbiano come questa avuta la fortuna di rimanere intatte; ce lo attesta l'esame della costruzione che esclude manomissioni o rifacimenti, e ce lo confermano le numerose riproduzioni nei disegni e nelle stampe del Quattrocento e del Cinquecento; nelle quali appare bensì la chiesa preceduta da uno spazio racchiuso da un ampio muro, entro cui si vedono edicole e santuari, uno dei quali sappiamo anche essere stato dedicato ai Santi Abbondio ed Ireneo; ma nessun accenno v'è ad organiche differenze dallo stato attuale del portico.⁴

La data di costruzione può essere stabilita quasi con esattezza assoluta. Papa Onorio viveva ancora quando l'opera fu terminata, e la sua immagine rappresentata nel mosaico del fregio ce lo assicura; ma appunto per la complessità dei lavori da lui intrapresi, dei quali la costruzione dell'atrio deve necessariamente essere stata l'ultima fase, è difficile ammettere che abbiano durato meno di otto anni; il che porta la data dell'atrio agli ultimi tempi del pontificato, durato dal 1216 al 1227; al 1225 circa.

La data dunque del 1216 che il Marini⁵ riferisce di aver letto tra le pitture del portico

¹ Come è noto, la croce astata è spesso uno degli attributi di San Lorenzo. Così, per citare qualche esempio, nelle pitture del cimitero di San Valentino, in quelle di Santa Maria in Trastevere fatte eseguire da papa Formoso, San Lorenzo ha l'insegna della croce astata o gemmata.

Nel rettangolo di sinistra è invece il Redentore sbarbato con a lato la Madonna e Santo Stefano. Non mi sembra risponda al vero l'affermazione di CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura*, ecc., I, 132, che i detti mosaici siano stati molto ritoccati.

² Il DE ROSSI (*Mosaici*, tav. XXIV), parlando del fregio nel portico di Santa Cecilia, il cui ornato a fogliami e meandri è tutto diverso del fregio di San Lorenzo, illustra questo brevemente, e lo dice il mosaico decorativo tipico dei secoli XII e XIII e lo pone a confronto delle notizie per cui ci è possibile immaginare quale fosse la decorazione del portico di San Giovanni in Laterano, opera del marmorario romano

Nicola d'Angelo.

³ Cfr. GIOVENALE, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma, 1895.

⁴ Il PANVINIO (*Le sette chiese*, ecc., Roma, 1570, pag. 228), ed appresso a lui il SEVERANO (*Memorie sacre delle sette chiese*, Roma, 1630, pag. 652) sembrano invero riferirsi ad un portico molto maggiore dell'attuale, ad esempio, ad un completo quadriportico, là dove parlano di 22 colonne che lo costituivano. Ma la tarda testimonianza è certo errata, e si può anche immaginare ove si trovi l'equivoco: sono appunto 22 le colonne nell'interno dell'aula anteriore della basilica, l'aula che, come si è detto, Onorio III ha in parte ricostruito, in parte rimaneggiato; ed a quelle, non all'atrio, deve quindi riferirsi l'indicazione del Panvinio.

⁵ MARINI, *Inscriptiones christianae*, ecc. (Cod. Vat. Lat., 9071, 9074), 290.

non può certo attribuirsi alla edificazione, ma al soggetto rappresentato in uno dei riquadri delle pitture; e possiamo anche congetturare in quale di essi. Ancora si vede a destra della porta principale, tra le scene tratte dalla vita di San Lorenzo, dal suo martirio, dai miracoli avvenuti dopo la sua morte, la rappresentanza di un fatto storico importantissimo: la consacrazione da parte del papa Onorio III di Pietro Altisidiorense, l'infelice Pietro da Courtenay, duca di Auxerre, che appunto nel 1216 fu in San Lorenzo fuori le mura coronato imperatore di Costantinopoli.¹

È quindi probabile che l'iscrizione notata dal Marini si vedrebbe di nuovo intorno al detto quadro il giorno che s'intraprendesse a restaurare seriamente gli affreschi che coprono ancora le pareti interne del portico di San Lorenzo e che le orribili dipinture deturpano e rendono appena riconoscibili. Forse anche si ritroverebbe al disopra della porta l'altra iscrizione riprodotta dall'Eclissi,² di capitale importanza, perchè ci dà il nome degli autori dei dipinti: PAVLVS HES... ET FILIPPVS FILIVS EIVS FECERVNT HOC OPVS. E sarebbe quello un giorno lieto per la storia dell'arte medievale romana, poichè allora sarebbe



Fig. 6 — Portico di San Lorenzo fuori le mura

per questi affreschi possibile uno studio completo, interessantissimo non solo per ciò che riguarda la pittura e l'iconografia, ma anche pei notevoli elementi architettonici che contengono negli edifici che vi appaiono rappresentati,³ nelle decorazioni che formano scena ai vari dipinti e che ricordano ancora i motivi di composizione ornamentale dei bassi tempi.

Ritorniamo al portico ed ai suoi caratteri architettonici. Presenta esso sulla fronte due pilastri estremi e sei colonne intermedie, cui sovrasta una completa trabeazione; e non è privo d'interesse osservare nella disposizione di questi elementi un singolare ritorno ad alcuni concetti propri del tipo architravato dall'architettura greca: i pilastri terminali sono

¹ A. ECLISSI, *Pitture della basilica di San Lorenzo nel Campo Verano fedelmente copiate*, ecc., 1639 (Ms. Barb. Lat. 4403), tav. I.

² Cfr. *Liber pontificalis*, t. II, p. 453.

³ Ad uno di questi problemi che potrebbero risolversi voglio pure accennare. Gli affreschi contengono varie rappresentazioni di campanili e di torri e queste terminano non a guglia, ma in piano; potrebbe dunque esser questa un'importante testimonianza da aggiun-

gere a quelle contraddittorie che finora possono citarsi, come i dipinti di Castel Sant'Elia, il disegno nelle porte del battistero lateranense, il capitello di Farfa, ecc. per ricercare se i campanili romani sorti tra il XII e il XIV secolo avessero originariamente copertura a cuspidi od a tetto. Ma chi può dire se le linee della pittura originale siano state in tutto seguite nella ridipintura?

vere e proprie ante, che formano testata ai muri laterali del pronao ed hanno larghezza e conformazione in tutto indipendenti dalle colonne; altissimo e liscio è l'architrave in cui la funzione statica che ne fa l'elemento portante della cornice è semplicemente e logicamente espressa. Non si tratta certo di voluta imitazione, ma di analogia nei criteri di sincera organicità costruttiva; criteri che rivelano un'arte giovane che si propone nuovi problemi e, sia pure in modo semplice, li risolve direttamente.

Le colonne del portico sono antiche, ma tratte da tre monumenti diversi; la prima e la sesta di marmo bigio, lisce, aventi m. 0.56 di diametro; la seconda e la quinta sono bianche, tortili, di diametro m. 0.605; la terza e la quarta, bianche e tortili anch'esse, ma di diametro molto più grande, m. 0.714, sicchè molto maggiore delle altre doveva originariamente essere le loro altezze; furono mozzate ed il marmorario che ha eseguito a misura i capitelli ha dovuto, per esse soltanto, unire al capitello l'inizio delle scanalature al disotto del listello di sommoscapo, che si raccordano con quelle a spirale del fusto. Le basi ed i



Fig. 7 — Portico di S. Lorenzo. Profilo della base della 5ª colonna

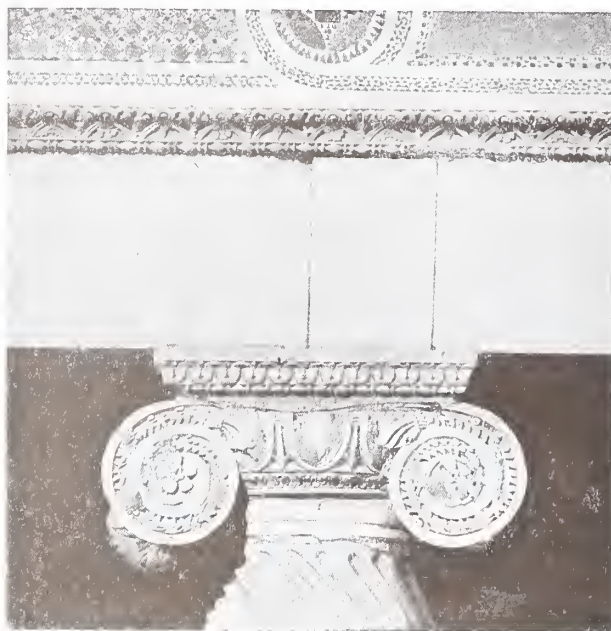


Fig. 8 — Portico di San Lorenzo
Un capitello

pedistalli sono appositamente eseguiti; le basi hanno il profilo di tipo doppio attico; i piedistalli, aventi riquadrature nel plinto quadrato, imitano molto bene il carattere dei cippi romani, e, con soluzione che soltanto in pochissimi casi eccezionali troviamo nell'arte classica, uniscono in una unica modanatura la base della colonna e la cimasa del piedistallo (vedi fig. 6).

Anche nei bei capitelli ionici l'imitazione del modello classico appare evidente; soltanto che nell'ovolo, nelle foglioline a scomparto geometrico che decorano l'abaco, nel ramo messo nelle volute e che termina in una rosetta, nelle fuseruole, nelle trecce che nel fianco legano il cartoccio, all'intaglio largo a molle della decadenza romana è sostituito un intaglio secco, un po' ispido, di scarso rilievo.

Molto più vivi, pieni e fortemente ombreggiati sono gli ornati nelle poche membrature della cornice, le quali consistono in un ordine di fuseruole ed in una gola rovescia decorata da meandri che coronano l'architrave, in una grande gola dritta che forma da sè sola tutta la cimasa, ed è tutta ricoperta dai nastri involti a doppio S che vi s'intrecciano, dalle rosette, dalle foglie, dalle inflorescenze che vi sbocciano. Alcune teste di leone, che come

si è detto dovettero originariamente rappresentare le doccie della cornice, interrompono a regolari intervalli la cimasa: sono teste ossute, dalla criniera irta, dalla fronte corruscata, dal lungo naso disegnato come una foglia; e le due teste d'angolo hanno due scimmie, una delle quali rivolta in giù, che reggono curiosamente la bocca spalancata.

Ora appunto questa magnifica ornamentazione della cimasa è il più importante elemento che permette di raffrontare il portico di San Lorenzo al chiostro di San Giovanni. L'ornato della gola terminale in quest'ultimo non è altro che la riproduzione fedele del bellissimo e originale motivo che trovasi nel portico; è, nel chiostro, più finemente eseguito, il che, del resto, si spiega pensando che era molto più in basso e doveva quindi vedersi molto più da vicino, gl'intrecci sono meno rigidi e più eleganti, più vive le inflorescenze a cui talvolta

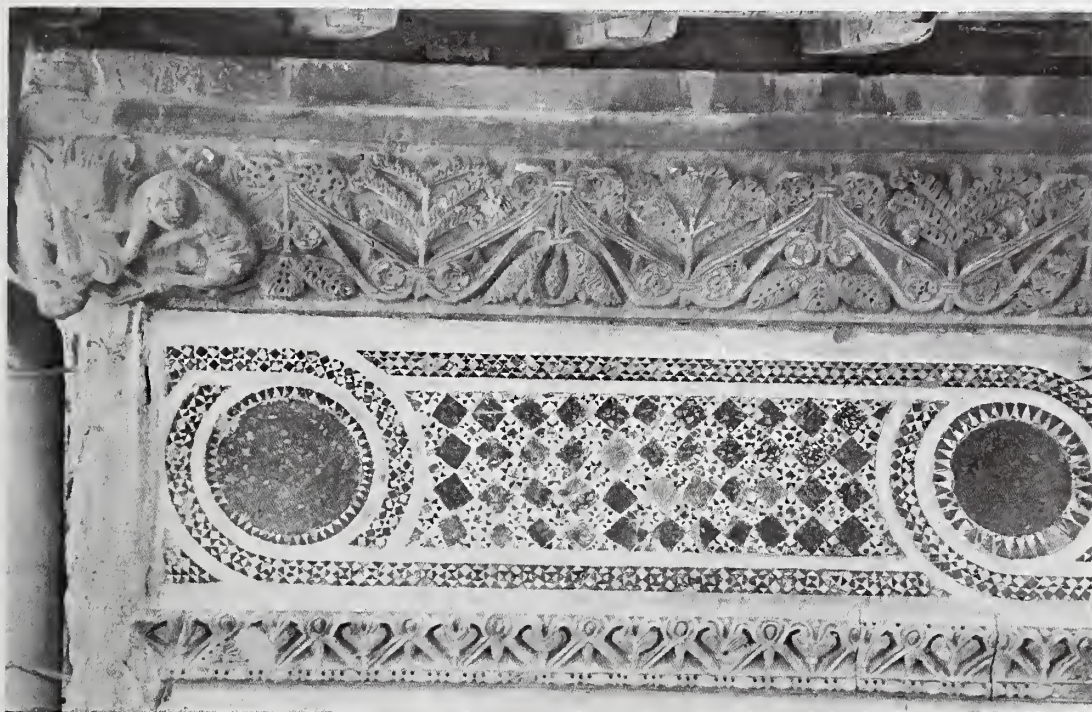


Fig. 9 — Portico di San Lorenzo. Particolare della trabeazione
(Fotografia Gargioli)

si sostituiscono figure ed ornati vari, più forte e netto in molti punti il rilievo; vi si vede l'opera posteriore e più perfezionata, ma l'arte e la tecnica son le stesse e lo stesso deve essere l'autore.

In particolare il tratto verso l'angolo nord-ovest nel chiostro di San Giovanni è quello che più ricorda per la tecnica della scultura l'atrio di San Lorenzo; ed è il tratto che come vedemmo corrisponde al secondo stadio della costruzione del chiostro. Invece il lato sud è sotto questo rispetto alquanto diverso, ma invece vi si approssima più pel disegno dei nastri che ricoprono la cimasa e che, come in San Lorenzo, tendono ad essere rigidi lunghi e poco inflessi. Ed in questo stesso lato sud due delle teste che si affacciano, interrompendo l'ornato, a defluir l'acqua, poste sul pilastro simmetrico a quello che contiene l'iscrizione di Vassalletto, hanno ciascuna a lato una scimmia, identica per tipo e per atteggiamento alle scimmie che, nell'angolo della cimasa dell'atrio in San Lorenzo, scherzano coi leoni; soltanto la figura è più disinvolta, la faccia è di una vera scimmia e non di un uomo dalla fronte piatta, ed anche in questo un'arte alquanto più progredita ed ingentilita si manifesta.

Un altro elemento che riavvicina le due opere è il mosaico del fregio, identico in ambedue per lo scomparto, identico per il colore e pel modo di disporre le tessere. La tecnica

caratteristica del Vassalletti nella composizione e nell'intonazione si ritrova qui completa, con la sola differenza di una notevole predominanza di tessere d'oro nel fregio dell'atrio in confronto del fregio del chiostro lateranense; ed anche una assoluta uguaglianza si trova in vari motivi ornamentali accessori, come i disegni geometrici che decorano taluni dei tondi, gli agnelli nimbati, dal lungo collo, sorreggenti l'asta di una croce, profilati con tratto rosso sul fondo azzurro.

Ed altri elementi di raffronto non mancano. Il tipo del doppio attico delle basi, le sagome archi tettoniche direttamente ispirate dal classico, il modello dell'ornato dell'architrave che



Fig. 10 — Interno della Basilica di San Lorenzo
Capitello dell'8ª colonna di destra

come vedremo si ritroverà nei plutei di San Saba, sono altri argomenti che vengono a corroborare l'ipotesi che contemporaneamente al secondo stadio dei lavori del chiostro di San Giovanni, Vassalletto padre e figlio siano stati autori dell'atrio della basilica di San Lorenzo. Così dunque le due forme tradizionali, tra loro diversissime dell'architettura medievale romana, cioè il chiostro e l'atrio, sarebbero state da questi due artisti valentissimi, architetti insieme e marmorari, portate alla loro massima espressione.

* * *

L'opera architettonica dei Vassalletti non si è in San Lorenzo fermata al solo portico d'ingresso: anche nell'interno, come si è detto, varie parti della basilica anteriore rinnovata mostrano l'opera degli stessi artisti che hanno lavorato all'esterno. E non è difficile rendersi conto che questi debbono aver riparato e forse in parte rialzato i due ordini di

colonne ed eseguito di nuovo su di esse i ventidue capitelli ed iniziata la trabeazione; la quale poi nella parte superiore sembra invero ispirata ad un diverso concetto, all'opera di altro artista ovvero all'imitazione di modelli diversi.

Gli elementi architettonici che provano questo non mancano: così la somiglianza con i piedistalli così caratteristici del portico di quelli delle due colonne che nell'interno occupano, sì a destra che a sinistra, l'ottavo posto; l'uguaglianza dei due pilastri con cui s'iniziano i colonnati con le ante esterne del portico nel tipo a pilastro e contropilastro, nelle sagome dei capitelli e delle basi; ed infine la corrispondenza stilistica dei capitelli ionici che appaiono tutti usciti da una stessa mano o almeno da una stessa officina.

Concordemente finora sono stati tali capitelli ritenuti classici; eppure basta osservare che essi, pur essendo tutti dello stesso tipo, hanno le più svariate dimensioni e corrispondono — e si adattano bene — a fusti di colonne di diversissimo diametro, per comprendere come certo non possano provenire da un unico monumento antico e debbano invece essere stati scolpiti appositamente, su misura, per quelle date colonne; basta analizzare i loro caratteri artistici, basta notare come questi si riscontrino tanto nelle 16 colonne anteriori quanto nelle 6, grossissime, del tratto intermedio tra le due parti della basilica, tratto che Onorio III ha sostituito alle due absidi, per assicurarci che essi non sono certo di Sisto III, nè di Pelagio, ma onoriani. La rispondenza con i capitelli esterni appare evidente specialmente nel tipo e nella fattura dei bei fogliami di acanto che ricoprono il balaustro del capitello, nei singolari baccelli rigidi e stretti, simili alle dita di una mano, che si sovrappongono agli ovoli, nelle squame sottili che coprono l'inizio delle frecce, negli steli fioriti, un po' secchi ed aguzzi nelle foglioline, che si avvolgono nelle volute (vedi i capitelli della terza colonna di sinistra, della seconda e dell'ottava di destra). E l'arte gaia dei Vassalletti

appare ad esempio nelle piccole e curiose teste, simili a quelle che vedremo in seguito, intagliate nell'ovolo di mezzo dei capitelli della terza colonna a sinistra e della settima a destra; nel qual ultimo caso, secondo il caratteristico frequente motivo medievale, la testa sembra esser comune a due corpi di quadrupedi che si voltano il dorso.

Così dunque appartiene ai Vassalletti, e più probabilmente a Vassalletto *junior*, il celebre capitello, l'ottavo di destra, nelle cui volute sono scolpite una rana ed una lucertola, che il Winckelmann¹ ha supposto fossero gli emblemi di due artisti greci *Sauras* e *Batrachus* che vissero all'età di Augusto. L'ipotesi del Winckelmann è soltanto poggiata sulla testimonianza di Plinio² il quale riferisce che i due artisti suddetti, avendo lavorato al tempio di Giove e Giunone fatto elevare da Metello e non potendo mettervi i loro nomi, intaglia-



Fig. 11 — Chiesa di San Lorenzo. Capiteilo, dettaglio
(Fotografia Moscioni)

rono *in columnarum spiris* le figure dei due animali che li rappresentavano. Già il Fea³ fece giustamente notare che mai *spira* ha voluto dire voluta del capitello, ma piuttosto (come si vede in Vitruvio, in Polluce, in Plinio stesso) toro della base; già molti autori hanno elevato dubbi sulla possibilità che il capitello di San Lorenzo sia di arte augustea;⁴ ma tuttavia l'attribuzione, basata certo su di una singolare coincidenza, è generalmente rimasta. Eppure a chi osservi, con occhio pratico dei caratteri stilistici della scultura ornamentale del Medio Evo in Roma, i particolari del capitello suddetto (fig. 11), nessun dubbio può rimanere nell'attribuirlo a quel bel periodo di arte rinascnte che fu il Duecento. Il modo

¹ WINCKELMANN, *Osservazioni sull'architettura degli Antichi*, Roma, ediz. Fea, 1784, t. III, p. 55 e seg., tav. XVI. Vedi anche *Mon. ant. ined.*, parte IV, cap. 14, p. 269 e seg.

² Lib. 36, cap. 5, sect. 4, § 14.

³ Note nell'opera del Winckelmann cit., p. 56, n. A.

⁴ Tra gli altri l'osservazione è fatta dal LÉTA-ROUILLY, *Les édifices de Rome moderne*, Liège, 1849, p. 555, il quale, nella tav. 268 del vol. III, dà una riproduzione del capitello e della trabeazione.

con cui esso si sovrappone al fusto, la sagoma dell'abaco, la modanatura inferiore rivestita di dentelli a forma di piccoli cubi, l'ovolo terminato a punta, l'ornato sul legamento delle foglie d'acanto, la forma e la fattura dei fiori e delle foglioline, tutto il tipo insomma dell'intaglio in marmo, non largo e pieno come nell'ornato romano, come ad esempio nei capitelli di Santa Maria in Trastevere, che pure hanno anch'essi figure nell'occhio della voluta, ma rigido e secco, sono altrettanti elementi che stanno ad indicare in modo certo un'arte non classica, per quanto dal classico imitata con straordinaria abilità, ma medievale. E la soluzione è confermata e completata, come si è detto or ora, dai raffronti con gli altri capitelli della basilica che presentano tutti caratteri analoghi: dai raffronti, ad esempio, con i due capitelli contigui, cioè il settimo ed il nono, così diversi come massa, eppure tanto simili, come arte; con i capitelli infine dell'atrio esterno, pei quali si è stabilita una concreta attribuzione, sicura per la data, probabile per l'autore.

La rana e la lucertola, come i due quadrupedi dalla testa d'uomo del capitello settimo, come le scimmie del fregio esterno, come le lumache dei plutei, non sono che semplici elementi decorativi che i Vassalletti si compiacevano porre qua e là a rendere le loro opere vive e lietamente varie; sono la stessa rana e la stessa lucertola che essi incisero, ad esempio, nei triangoli mistilinei prossimi all'angolo nord-ovest del chiostro lateranense.

* * *

Un'altra opera molto notevole nella basilica di San Lorenzo, non architettonica questa, ma decorativa, può essere oggetto di studio e di conclusioni analoghe alle precedenti. È costituita dai due plutei bellissimi, resti di una completa iconostasis, che nel fondo del presbiterio si trovano ai due lati della cattedra vescovile. Che siano stati posti là in una posticcia sistemazione relativamente moderna, e che originariamente nulla avessero a che fare con la cattedra appare evidente; basta un semplice saggio per mostrare come anche nei risvolti delle cornici ricoperte dai fianchi della cattedra o murate nella parete di fondo le sagome ed il mosaico continuino; e, d'altro lato, così diversa è l'arte che dà forma ai plutei ed alla cattedra, classicamente equilibrata la prima, confusa e volgare nelle sagome nella disposizione dei mosaici, nella brutta linea trilobata, terminale la seconda, che non v'è da esitare a ritenere indipendenti le due opere. Della cattedra, abbiamo una data precisa nella iscrizione che fino a poco tempo fa vi si leggeva nella superficie posteriore¹ e che la riporta al 1254, ai lavori di completamento che sotto Innocenzo IV deve aver compiuto il cardinale Fieschi. I plutei, che sinora si ritenevano contemporanei, non hanno invece alcuna documentazione; ma i raffronti stilistici ci permettono ora di fissarne con sicurezza la paternità.

Essi ci riconducono ad un'opera autentica di uno dei marmorari della famiglia dei Vassalletti, all'iconostasis di San Saba; opera finora quasi sconosciuta, che per lungo tempo è stata dispersa e mutila nelle sue varie peregrinazioni, di cui la più nota è quella al villino Villegas ai Parioli, e che soltanto lo scorso anno è faustamente tornata nella chiesa dello Aventino, donde forse tre secoli fa è partita.

La precisa descrizione dell'Ugonio ha permesso al Grisar d'identificare sicuramente i frammenti che se ne trovavano presso un antiquario come quelli della perduta chiusura presbiteriale; e l'opera del prof. Tomassetti e dell'ing. Cannizzaro, il contributo del Collegio austro-ungarico e della Direzione generale d'antichità e belle arti, hanno assicurato il recupero; ed ora le sparse membra attendono una ricomposizione, che se pure non potrà essere completa perchè molti pezzi ancora mancano, riuscirà importantissima per restituire nell'antico aspetto la chiesa di San Saba, che con cura paziente, sotto gli auspici dell'Associazione fra i cultori d'architettura, si sta ora restaurando.

Come forma d'insieme appartengono questi plutei al solito tipo dei cancelli delle chiusure presbiteriali del Duecento; agli esempi di Santa Maria in Cosmedin, di San Cesario e dei Santi Nereo ed Achilleo, di Ponzano Romano, di Ferentino, di Anagni, ecc. Si distac-

cano però da questi esempi pel dettaglio, più robusto e vivo, più classico in ogni elemento; e solo in questo si avvicinano molto ai plutei di Civita Castellana, opera dei marmorari romani Luca e Drudus de Trivio, per la quale può per induzione fissarsi la data intorno al 1235.¹

Due iscrizioni si trovano nei plutei di San Saba incise sul listello terminale della cornice; l'una reca la firma dell'artista:

† MAGISTER BASSALLETTVS . ME FECIT . QVI SIT BENEDICTVS.

L'altra è sopra una piccola curiosa testa imberbe, cogli occhi formati da gocce di piombo; scolpita nella cimasa tra i lobi che decorano la gola rovescia al posto di una delle

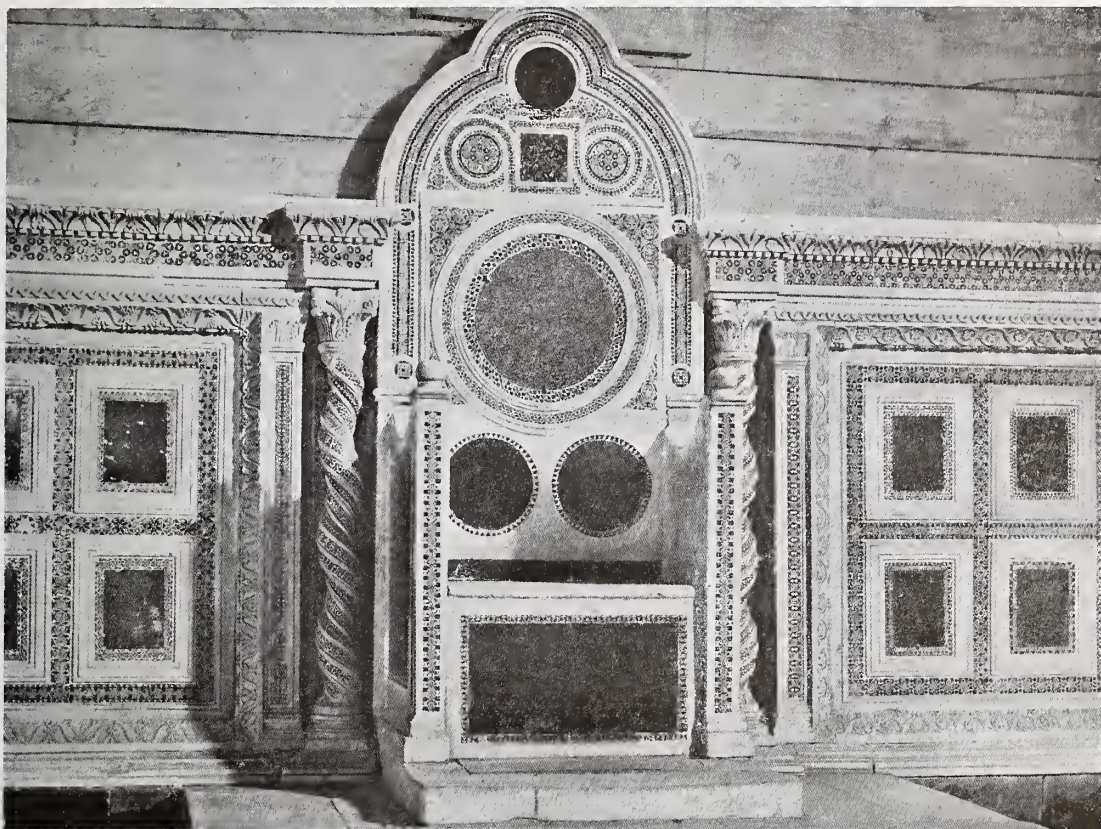


Fig. 12 -- Basilica di San Lorenzo. Plutei e cattedra
(Fotografia Alinari)

freccie; e dice CAPVT CAM. È forse uno scherzo ad uno dei marmorari che si chiamava *Camillus* o *Camilius*?

L'analogia tra quest'opera e quella di San Lorenzo è per quasi tutti gli elementi una vera identità, e basta l'esame delle due riproduzioni fotografiche per dimostrarlo; sicchè il dubbio sull'attribuzione non è possibile.

Identità v'è nella disposizione d'insieme, nel rilievo, nelle sagome della cimasa e dei riquadri che costituiscono l'ornamentazione interna; nella elegante fattura del mosaico, a stelle ed a poligoni, che appartiene come quello di San Saba al tipo già osservato nelle opere dei Vassalletti; nell'ornato scolpito nella cornice di riquadratura (pel pluteo di sinistra di San Lorenzo); nell'ornato, di tipo classico, della cimasa. Anche in questo talvolta le

¹ L'iscrizione, riportata dal Gailhabaud, dal Boito, dal Fossa Mancini dice: XPI . NASCENTIS IN SECVLV VERO MANENTIS . ANNVS MILLENVS

QVINQVAGENVS . QUARTVS DVCENTENVS. La cattedra di San Lorenzo deve essere certo coeva e forse dello stesso autore di quella di Santa Balbina.

freccie sono sostituite da palmette, da rosette, in un punto da una lumaca, ed in due casi da due teste tonde appese, cogli occhi di piombo, simili al *caput* visto in San Saba, simili a quelle notate nei capitelli della parte anteriore della chiesa. E si raffronti inoltre tutto questo ornato della cimasa con quello che riveste la gola rovescia sopra l'architrave del

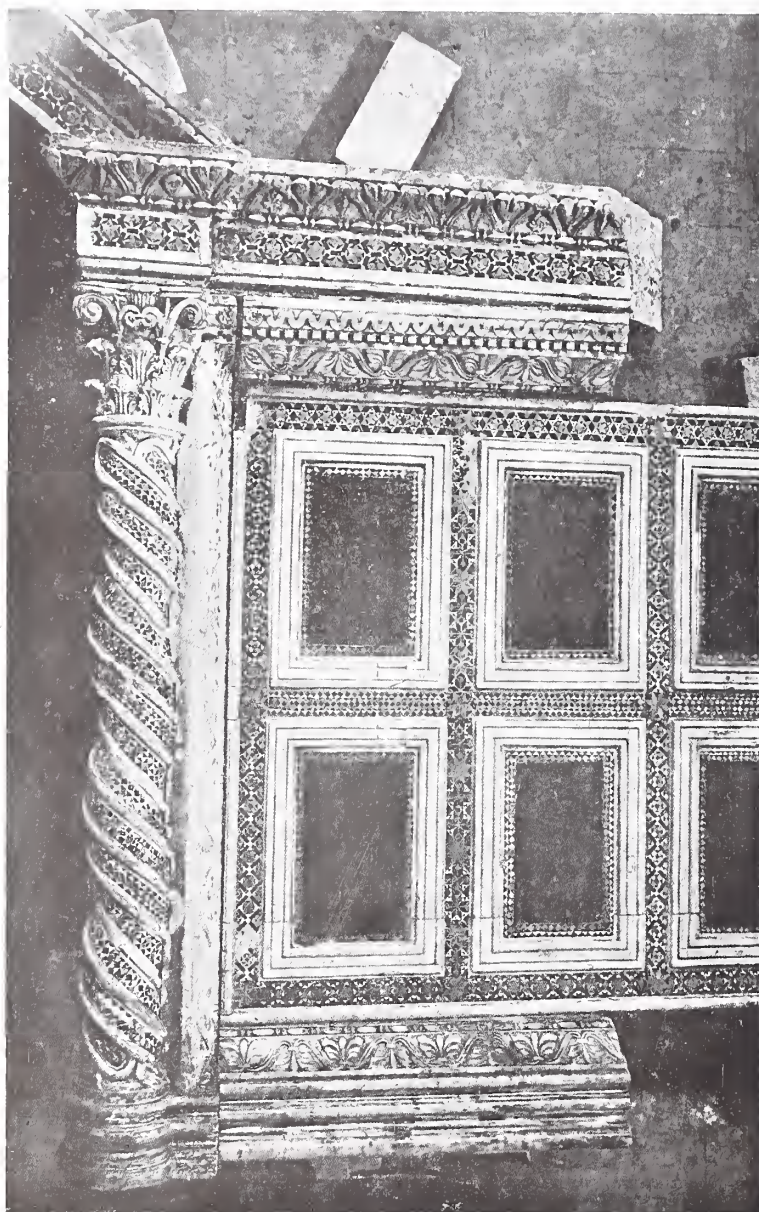


Fig. 13 — Chiesa di San Saba. Pluteo

portico esterno; specialmente nel singolare tipo panciuto delle foglie, a forma di cuore, si vedranno analogie da cui ricevono conferma ambedue le determinazioni.

Dopo aver dunque iniziato col padre, e forse anche qui terminato da solo, il restauro interno della basilica e la costruzione dell'atrio, Vassalletto *iunior* deve esser rimasto ad eseguire in San Lorenzo l'iconostasis, di cui i plutei suddetti sono l'unico avanzo.

Della restante suppellettile presbiteriale che ancora adorna la chiesa, non certo appartengono al nostro marmorario i due amboni, diversissimi dal suo stile, per la composizione del mosaico, per l'intaglio delle sagome di sentimento gotico, al quale l'arte del Vassalletti si è sempre mantenuta estranea.

Potrebbe invece appartenergli, per la fattura del musaico e per i due leoncini che lo reggono, il candelabro pasquale, ora appoggiato a uno degli amboni, ma i caratteri non sono così evidenti ed il tipo così nettamente definito da poterlo in alcun modo asserire.

* * *

Così dunque a qualche nuova cognizione su questa importante famiglia di artisti romani è possibile giungere giovandosi di un mezzo di studio finora quasi completamente trascurato nelle ricerche sui marmorari, cioè l'esame stilistico.

Soltanto una volta si è seguito in passato questo criterio di determinazione per l'opera dei Vassalletti, ma con risultati non felici; ed è stato nell'attribuzione ad uno di essi della tomba di papa Adriano V¹ in San Francesco di Viterbo, tomba che ora il Venturi² ha definitivamente assegnato al grande Arnolfo; ed è opportuno rilevare l'errore, da cui potrebbe risultare completamente fuorviato l'apprezzamento sull'arte dei Vassalletti, che non ha avuto mai nulla di comune con lo stile gotico, e sul tempo in cui lavorarono, che non ci risulta giungesse oltre il 1262.

Può a questo punto essere interessante riassumere e coordinare la documentazione che si ha dell'opera di questa famiglia, cercando in fine di sceverare per quanto è possibile quella dei singoli componenti. Dati d'archivio, che abbondano invece per la famiglia dei Cosmati,³ mancano qui completamente. Troviamo soltanto nel 1130 in un documento dell'archivio di Santa Prassede menzionato un *Bassallictum*,⁴ che nulla ci prova fosse un marmorario e che solo ci è utile per dimostrarci come una famiglia di quel nome nel principio del XII secolo esistesse in Roma. Effettive testimonianze risultano invece solo dalle epigrafi incise sui monumenti; sia su quelli esistenti, sia su quelli scomparsi di cui ci resta il ricordo.

I. Iscrizione, riportata dal Gualdi,⁵ che esisteva nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano sulla tomba di Guido cardinale, e diceva in fine:

ROMANI BASILETTI INCIDIT.⁶

Il cardinale morì nel 1153 e la data della tomba può fissarsi forse un anno dopo, al 1154.

II. Iscrizione del cero pasquale di San Paolo fuori le mura:

† EGO NICONAVS DE ANGILO . CVM PETRO
BASSALECTO HOC OPVS COPLEVI.

La data può dalle altre opere di Nicola d'Angelo, fissarsi intorno al 1170.⁷

¹ Cfr. G. GIOVANNONI, *Note sui marmorari romani*, estratto dall'*Arch. della Soc. romana di storia patria*, vol. XXVII, pag. 23. Drusus de Trivio è tra i marmorari romani quello la cui arte è più affine all'arte dei Vassalletti, ed i suoi rapporti con essi sono provati dalla collaborazione in Civita Lavinia.

² Cfr. FROTHINGHAM, *Two tombs of the popes at Viterbo*, in *American Journal of Archaeology*, 1891.

³ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, 1905, pag. 106 e seg.

⁴ Cfr. G. GIOVANNONI, *Note*, ecc. cit. pag. 15-18.

⁵ Cfr. P. FEDELE, *Tabularium S. Praxedis*, in *Archivio della Soc. romana di storia patria*, vol. XXVII,

n. 17: *Bassalliclus* vende l'utile dominio di una vigna e si firma *Bassillicti* (o *Bassillitti*?). Il nome di *Vassallus* non è del resto infrequente nei secoli XII e XIII; per un *Vassallus* cardinale cfr. ad esempio CIACCONIO, I, 415.

⁶ Cod. Vat. 8254, f. 351. Il FORCELLA (*Iscriz. ecc.*, t. IV, pag. 64) riporta soltanto una piccola parte dell'iscrizione. Vedi anche Cod. Vall. A, 28, f. 16.

⁷ Strana invero ed inusitata è la forma che sembra più che altro riferirsi al modesto lavoro d'incisione della lapide.

⁸ Qualche induzione possiamo trarre dalle varie date delle opere di Nicola d'Angelo, artista che, fosse

III. Iscrizione che, secondo riferisce Pietro Sabino,⁸ trovavasi su di un ambone in San Pietro:

HOC OPVS EX AVRO VITRIS LAVRENTIVS EGIT
CVM IACOPO NATO SCVLPSIT SIMVL ATQVE PEREGIT
OPVS MAGISTRI VASSALETI QVOD IPSE FECIT.

Se veramente l'ultima parte dell'iscrizione si riferisce alla stessa opera della prima, il che è dubbio, avremmo qui la prova della collaborazione di Vassalletto con i membri delle due famiglie dei Cosmati, quella di Tebaldo,¹ e quindi la data tra il 1180 e il 1200.

IV. Iscrizione già nella cattedrale di Segni, riportata dal Lauri:²

† PETRVS BASSALLETTVS FECIT HOC OPVS.
ANNO DÑI MCLXXXV.

V. Iscrizione riportata dal Visconti,³ che trovavasi sulla base di un candelabro sorretto da due leoni, ora perduto:

† MAG. BASSALLETTI HOC OPVS FECIT
A. D. MCCXX.

VI. Iscrizione, già studiata, del chiostro di San Giovanni in Laterano, al quale si è sopra attribuita una data dal 1220 al 1232 circa.

VII. Iscrizione, già studiata, dell'iconostasis di San Saba, di cui può per induzione stabilirsi il tempo non lungi dal 1235.

VIII. Iscrizione sulla base di un piccolo tabernacolo nel presbiterio di San Francesco in Viterbo, piccola e meschina opera della bottega del marmorario

† M. VASSALLETVS ME FECIT.

La data deve essere di qualche anno posteriore al 1236, che segnò l'inizio dell'edificazione della chiesa.⁴

o no nipote del marmorario Paolo, ebbe un posto preminente nell'arte romana della seconda metà del sec. XII. Dei suoi lavori architettonici la zona inferiore del campanile di Gaeta, monumentale costruzione che unisce le forme delle torri sicule con quelle dei campanili romani, sembra sia stata iniziata nel 1158 (vedi P. FEDELE, in *Bullettino della Soc. filolog. romana*, n. 3 (1902), pag. 13, 14); il portico di San Giovanni in Laterano, che trovasi già descritto in Giovanni Diacono (vedi ROHAULT DE FLEURY, op. cit., pag. 468) non è certo posteriore ad Alessandro III (1159-1181), e l'iscrizione che correva nel fregio: DOGMATE PAPALI DATVR AC SIMVLI IMPERIALI, ecc. (vedi CIAMPINI, *De sacris Aedificis, etc.*, 1693, tav. I), farebbe piuttosto pensare, per quest'associazione dei due poteri sulla fronte di San Giovanni, *caput ecclesiarum*, al tempo di Adriano IV (1134-1159), ai lavori notevoli fatti in occasione della incoronazione di Federico Barbarossa. L'altare di Sutri in cui Nicola si firmò insieme con suo figlio (vedi UGHELLI, *Italia sacra*, I, 1275;

STEVENSON, in *Bull. d'arch. cristiana*, 1880, pag. 90) era del 1170; l'iscrizione di San Bartolomeo all'Isola citata nelle schede del Tarugi (Cod. Vall. O. 26) è attribuita al 1180. Forse quindi il candelabro pasquale di San Paolo, opera di scultura ancor rozza e che mostra una diretta influenza della dimora di Nicola nell'Italia meridionale, non dovrebbe essere distante dal 1170.

¹ Cod. Marc. Lat. X, 195; vedi DE ROSSI, in *Bull. d'arch. crist.*, a. 1875, pag. 127.

² Cfr. GIOVANNONI, *Note*, ecc., pag. 11-20.

³ LAURI, *Storia di Segni*, mss. Casanat. E. III, 23.

⁴ La notizia si trova nelle schede dello Stevenson (Cod. Vat. L. 10581), senza però nessun preciso riferimento bibliografico; e nelle numerose opere dei vari archeologi della famiglia Visconti non m'è stato possibile rintracciarla. Forse il chiaro annotatore di memorie medievali ne ebbe direttamente dal suo amico Pietro Ercole Visconti verbale comunicazione.

IX. Iscrizione recentemente rinvenuta su di un frammento di architrave in Civitalavinia.¹

.....SSALLETTVS FECIT HOC OPVS ARCHIPRESBITERO IOHS.

Il tempo può con sicurezza determinarsi intorno al 1240 delle date degli altri lavori ivi fatti eseguire dall'arciprete Giovanni Saraceno e di cui ho trovato notizie particolareggiate nelle schede del Gualdi.²

X. Iscrizioni del cero pasquale e della cattedra episcopale del duomo d'Anagni

† VASSALETVS ME FECIT
 † VASALET DE ROMA ME FECIT
 † PRESVL HONORANDVS OPVS HOC DNI
 NOMINE LANDVS.

Quest'ultima, incisa intorno al disco che costituisce la parte superiore della cattedra permette di datare l'opera del marmorario ad Anagni intorno al 1262.³

Qui le testimonianze a cui è possibile attribuire una data terminano. Altre semplici indicazioni sono fornite: dall'iscrizione ...SSALLECTVS che il Winckelmann lesse sul plinto di un'antica statua d'Esculapio nel palazzo Verospi⁴ e che il Marucchi ha riconosciuto appartenere al marmorario medievale;⁵ da quella † BASSALECTVS segnata sul frammento di leone nell'atrio dei Santi Apostoli; dal resto trovato⁶ a Santa Croce in Gerusalemme: ...SALLECTVS ME FECIT; ed infine dall'iscrizione † MAGISTER VASSALLETTVS FECIT HOC OPVS, che, secondo quanto riferisce la silloge epigrafica pubblicata dal De Rossi,⁷ trovavasi nel secolo XVI sulla porta di Santa Pudenziana.⁸

Quasi mai in queste epigrafi il nome di Vassalletto è scritto nello stesso modo: gli L, i T, gli S vi si trovano semplici o doppi indifferentemente, ed il B è sostituito al V anche in alcuna delle opere più recenti; permangono invece in tutte costanti i caratteri paleografici, che rappresentano il tipo medio della scrittura epigrafica romana del Duecento, quasi per nulla modificata neanche nelle iscrizioni dell'ultimo periodo da influenze gotiche.

La stessa costanza di forme si rileva nell'arte e nella tecnica di tutte le opere dei Vassalletti. Escludendo il cero pasquale di San Paolo, in cui non è possibile allo stato attuale delle cognizioni, stabilire la parte che spetta a ciascuno dei due autori, ed esaminando invece gli altri lavori noti (comprendendovi quelli ora determinati), cioè il portico di San Lorenzo, il chiostro lateranense, l'iconostasi di San Saba, i plutei di San Lorenzo, il tabernacolo di Viterbo, la cattedra ed il candelabro di Anagni, appare in essi una vera unità stilistica, tanto più notevole in quanto che al tempo degli ultimi già l'arte romana s'incamminava verso nuove tendenze di cui qui non appare traccia. Eccetto il piccolo oliario di Viterbo, lavoro eseguito trascu-

¹ Cfr. PINZI C., *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo, 1894, pag. 42.

² Cfr. A. BARTOLI, *Il figlio di Pietro Vassalletto a Civitalavinia*, nel *Boll. d'arte del Min. della P. I.*, 1907, n. 9. Il dott. Bartoli cortesemente mi comunica d'aver trovato in Civitalavinia altri frammenti di colonnine e di cornici, attribuibili all'opera ivi compiuta da Vassalletto e da Drudus de Trivio.

³ Cfr. G. GIOVANNONI, *Note*, ecc., pag. 24.

⁴ Cfr. C. EUBEL, *Hierarchia catholica Medii Aevi* Monasterii, 1898, tom. I, pag. 86.

⁵ Cfr. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst der Alterthum*, 1764, pag. 291.

⁶ Cfr. *Boll. dell'Ist. di Corr. archeol.*, 1830, pag. 164. La notizia è importante perchè ci mostra la ricerca delle forme antiche nel marmorario, che teneva forse nel suo studio la statua come modello.

⁷ Cfr. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, Roma, 1891, pag. 206.

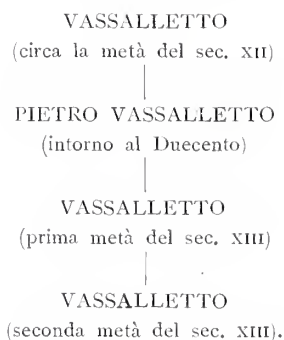
⁸ Cfr. DE ROSSI, *Bull. d'arch. crist.*, 1891, pag. 90. Della porta, o del portico, a cui si riferisce nulla rimane; chè l'ingresso attuale dovuto ad un doppio rimaneggiamento di elementi medievali, nel Cinquecento e nel secolo scorso (vedi GIAMPAOLI, *Il nuovo prospetto di Santa Pudenziana*, Roma, 1872) nulla ha che possa riferirsi all'arte dei Vassalletti.

ratamente e di minima importanza, tutte le altre opere mostrano una cura grandissima d'esecuzione, un ornato elegante, vario e vivace, una fermezza ed una equilibrata sobrietà di linee non raggiunta da nessun'altra delle scuole dei marmorari romani. Le sfingi, i leoni, i mostri sono quasi sempre elementi principali della decorazione; classiche son sempre le modanature architettoniche.

La tecnica d'intaglio è larga e solida, e raramente vi appare traccia del trapano; la tecnica del mosaico è quasi costantemente quella a quattro tipi di tessere, ad intonazione cangiante, di cui si è più volte parlato.

Or questa costanza di caratteri devesi attribuire alla continuità della tradizione artistica familiare, ovvero sta nel fatto che le opere che possiamo studiare appartengono tutte all'ultimo periodo, e forse quasi tutte ad un unico artefice? Alla domanda è possibile soltanto indirettamente rispondere con le ipotesi che possono avanzarsi circa la genealogia della famiglia.

Il De Rossi, allorchè per la prima volta esaminò la questione¹ con elementi di documentazione e di raffronti certo molto minori di quelli che abbiamo ora raccolto, propose il seguente albero genealogico:



Il primo sarebbe il marmorario che si firmò nel 1154 circa in Santi Cosma e Damiano; il secondo, collaboratore della scultura del candelabro di San Paolo sarebbe il padre che ha iniziato il chiostro di San Giovanni; il terzo avrebbe terminato quest'opera notevole; il quarto sarebbe quegli che ha lavorato ad Anagni, e, secondo quando si credeva dal De Rossi, nella tomba di Adriano V in Viterbo.

Esclusa quest'ultima attribuzione, rimane di poco più d'un secolo il periodo di attività documentata della famiglia dei Vassalletti; e non appare più improbabile la supposizione che invece di quattro come ha supposto il De Rossi, siano tre soltanto i marmorari della famiglia, e che cioè il Vassalletto *junior*, il quale circa il 1215, forse a 18 o 20 anni, deve aver cominciato ad aiutare il padre in San Paolo, in San Lorenzo ed in San Giovanni, sia ancora quegli che circa nel 1262 si segna ad Anagni con forma semplice e gloriosa *Vasalettus de Roma*. A lui dunque apparterrebbe la grande maggioranza delle opere che ci rimangono e l'unità stilistica verrebbe così in modo diretto spiegata.

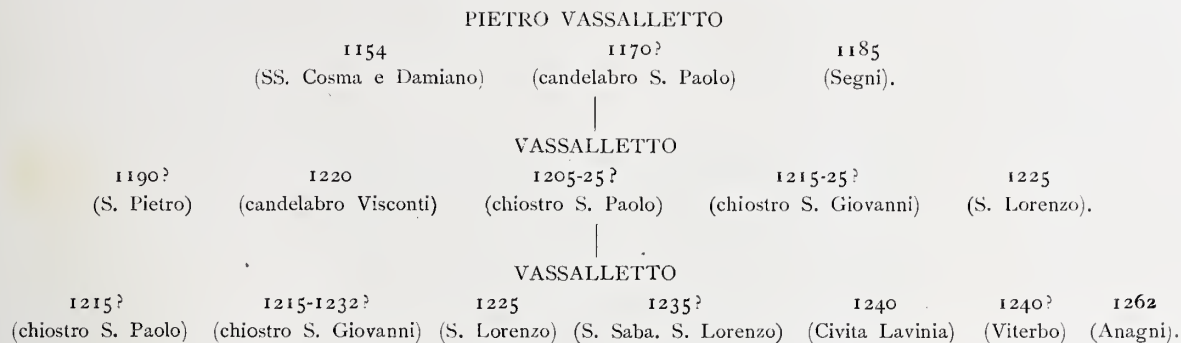
Certo la supposizione anzidetta è meno arbitraria di quella contenuta nella genealogia del De Rossi,² per la quale lo stesso Pietro che forse nel 1170 lavorava a San Paolo avrebbe intorno al 1225 terminato la sua carriera a San Giovanni in Laterano. Cinquantacinque anni sono invero un po' lunghi, e non sarebbe più normale identificare il marmorario Pietro, di cui abbiamo notizie dal 1170 al 1185, col primo marmorario che nel 1154 lavorò in Santi Cosma e Damiano, e supporre invece che non lui, ma suo figlio fosse ad iniziare i due grandi lavori architettonici in San Giovanni ed in San Lorenzo fuori le mura?

¹ Nel CLAUSSE, *Les marbriers romains, ecc.*, Paris, 1897, pag. 238 e seg., sono indicate tre altre epigrafi a Rocca di Botte, a Ferentino, ad Anagni. Le prime due non esistono certo, e provata così la poca serietà

della fonte, non c'è da prestar fede neanche alla terza.

² De Rossi, in *Bull. d'arch. crist.*, 1891, pag. 90-93.

Tutte queste argomentazioni, occorre riconoscerlo, brancolano un po' nel buio, e l'ipotesi che ne deriva è lungi dall'avere carattere di certezza; rappresenta soltanto una soluzione che i dati e gli studi attuali più completi dei precedenti rendono, diciamo così, meno inattendibile di quella del De Rossi. Essa può così essere riassunta:



Ma l'incertezza di questa ipotesi genealogica, che, più che altro, può essere considerata come un *modello* per concretare le idee e basarvi nuove indagini, non faccia dimenticare i risultati positivi raggiunti con l'analisi e la classificazione di alcuni elementi dell'arte di questa importante famiglia di artefici, con l'attribuzione ad essi di talune pregevoli opere del medio evo romano.

G. GIOVANNONI.

OPERE D'ARTE

NEL PALAZZO MARULLO DI CASTELLACI A RAGUSA INFERIORE



OLTE opere d'arte sono conservate nel palazzo dei principi di Castellaci a Ragusa inferiore, e dalla cortesia dei nobili proprietari ne viene liberalmente concesso l'esame. Ma ben di rado l'amore dell'arte trasse alcuno a Ragusa, nè alcuno mai si accinse a illustrare degnamente la cospicua raccolta.¹ Nota soltanto, per i cenni del Di Marzo, del La Corte e del D'Amico, è una Madonna attribuita ad Antonello da Messina; ma anche di questa, che è senza dubbio l'opera più interessante fra quante ai principi di Castellaci appartengono, resta a dire non poco, e io dirò qui brevemente così di essa come degli altri oggetti principali della collezione, poichè troppo lunga sarebbe forse l'attesa di un degno illustratore. Resterà a quest'ultimo, quando alfine spunti, larghissimo campo di studio.

È nella collezione Castellaci rappresentato realmente Antonello da Messina? Non esita a rispondere affermativamente il Di Marzo², e lo segue il D'Amico,³ ma scettico si dimostra al riguardo il più autorevole fra i biografi siciliani di Antonello.⁴ E lo scetticismo del La Corte sarà, credo, diviso da quanti vorranno o dovranno limitarsi a pronunciare il loro giudizio sulla fotografia ond'è tratta la riproduzione qui unita.⁵ Ma è bene avvertire subito che la fotografia e l'originale determinano impressioni sensibilmente discordanti.⁶

Sovra un trono che trova riscontro in quelli dipinti da Antonello de Saliba,⁷ siede

¹ La raccolta Castellaci, è per quanto ho potuto conoscere, di recente costituzione, poichè la maggior parte delle opere che ad essa appartengono fu acquistata, in Sicilia, dal barone Corrado Arezzo di Donnafugata, suocero del proprietario attuale, principe Francesco Marullo di Castellaci. Del pari è sorta in questi ultimi anni la collezione Bordonaro: delle collezioni antiche dei patrizi siciliani non ne esiste più una!

² DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, vol. III, pag. 175-176, Palermo 1862; ID., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, pag. 51-53, Palermo, 1903; ID., *Di un quadro di Antonello da Messina in Ragusa inferiore*, in *La Sicile illustrée*, a. III, fasc. I, pagine 10-11, Palermo 1906. In quest'ultima occasione l'A. ha dato una piccola riproduzione del dipinto.

³ D'AMICO, *Antonello d'Antonio*, in *Archivio storico*

messinese, a. V, fasc. 1-2, pag. 118.

⁴ LA CORTE CAILLER, *Antonello da Messina*, in *Archivio storico messinese*, a. IV, fasc. 3-4, pag. 391-392.

⁵ Nessun dubbio in ogni modo sull'appartenenza dell'opera a quel momento che, nell'evoluzione della scuola pittorica messinese, è caratterizzato dal predominio di influssi veneziani. O Antonello dunque o un antonelliano; non si può uscire da questo dilemma.

⁶ Così questa, come le altre fotografie riprodotte, sono del fotografo messinese Vadala. A mia conoscenza non ne esistono altre, migliori o peggiori.

⁷ Antonello de Saliba riprodusse molto probabilmente i troni che faceva Giovanni de Saliba, suo padre, intagliatore di professione. Ed anch'è autore del quadro di Ragusa, se esso è Antonello d'Antonio, ebbe con Giovanni rapporti prossimi di parentela e d'arte.

una donna giovine ancora, dai tratti alquanto pronunciati e grossi, di aspetto grato tuttavia per la vivezza degli occhi profondi, per la dolcezza dell'espressione, ove una nota di mestizia è lievemente diffusa. Il tipo è di donna del volgo, nè è raro rivederne anche ai nostri giorni di simili nei quartieri popolari di Messina e nelle borgate prossime, là onde Antonello d'Antonio derivò quei modelli che rivissero, per più generazioni, nei fedeli imitatori di lui. Coperta il capo di un pannolino bianco, vestita il corpo di un manto azzurro e di una tunica giallo aurea ricamata in rosso, la giovine popolana messinese volge gli occhi allo spettatore, le cure al bambino. Questi, tutto nudo salvo i fianchi cinti da un velo dia-



Antonello da Messina (?): Madonna col Bambino
Ragusa, Collezione Castellaci

fano, appare mirabile di verità e di vigore, ma difetta delle grazie infantili. Le carni paffute, sovrabbondanti, formano la pappagorgia e impiccioliscono troppo gli occhi, che si fissano cupidamente sui doni agresti della madre.

Nel campo d'oro diviso da una tenda di rosso intenso il gruppo si delinea scultoriamente. E un'armonia luminosa di ori e di rossi deriva dalla combinazione delle tinte della tunica ricamata con le tinte del fondo. Cosicchè nell'insieme, sebbene alla finezza estrema di alcuni particolari risponda in altri qualche scorrezione e qualche durezza, — sono deboli in special modo, informi quasi, le estremità, come si verifica del resto costantemente e nei seguaci di Antonello, e in Antonello stesso — l'opera appare di tal pregio che non è per essa da escludere senz'altro, come troppo lusinghiera, l'attribuzione al maestro.

Presso la Madonna della collezione Castellaci, vedesi esposta una copia ad acquarello della Madonna antonellesca della Pinacoteca di Spoleto. E, poichè quest'ultima reca la firma di un Antonello da Messina,¹ il ravvicinamento fra le due opere dovrebbe valere, secondo il committente della copia intese, a dimostrare e documentare l'autenticità del suo proprio dipinto. E su quel ravvicinamento fondò infatti la sua conclusione il Di Marzo. Ma dalla firma di Spoleto conviene assolutamente prescindere, poichè, se ne è palese il carattere d'autenticità, nulla dice che essa sia quella propria del maggiore Antonello.² Resta, innegabile, il rapporto fra i due quadri o almeno fra le due figure di Madonna, tanto consimili che è lecito supporre provengano da un modello stesso; e, di sfuggita, indichiamo qui una terza immagine che presenta un tipo assolutamente affine nella Madonna del cardellino spettante al Duomo di Siracusa.³ Senonchè quest'ultima dimostra nell'esecuzione caratteri già nettamente cinquecentistici, e pertanto, se appartiene pur sempre alla stessa corrente pittorica, rientra necessariamente nell'attività di una posteriore generazione di antonelliani.⁴

L'evidenza dei rapporti fra le opere di Spoleto e di Ragusa non toglie che l'una e l'altra, data la differenza qualitativa, debbano attribuirsi a diverse mani.⁵ Entrambe eseguite con diligenza, ma la prima con l'accuratezza del copista coscienzioso, la seconda parzialmente almeno con la finezza del maestro. L'una riesce fredda, monotona, piatta; l'altra mirabile di rilievo e di colore. Onde per la Madonna di Spoleto va esclusa in modo assoluto, a differenza che per la Madonna di Ragusa, l'attribuzione ad Antonello d'Antonio. Quella spetta probabilmente ad Antonello de Saliba;⁶ questa a un pittore che, se non è il grande Antonello stesso, non può comunque essere identificato nè con Antonello de Saliba nè con alcun altro di quegli antonelliani, che, e per il nome e per qualche opera certa, ci sono già conosciuti.⁷ Ma ristrettissima è la schiera di costoro, mentre nella storia della pittura messinese sono frequenti i pittori, contemporanei ad Antonello d'Antonio o posteriori di poco, dei quali appena il nome è giunto sino a noi. E per l'appunto in questa schiera più folta

¹ Nell'acquarello è riprodotta la firma, e oltre a questa è segnata la data 1494. Ma nessuna data è nell'originale, e soltanto vi si nota un'abrasione al posto ove l'anno potrebbe esser verisimilmente indicato. Dobbiamo pensare che fu voluta l'abrasione, per giustificare l'attribuzione del quadro ad Antonello d'Antonio, morto prima del 1494? L'ipotesi sarebbe ardita, poichè anche il Guardabassi che parlò per primo della Madonna di Spoleto, e ne parlò quando essa esisteva nella parrocchiale di un oscuro villaggio (Montesanto Vigi), non fa cenno alcuno di data.

² Inutile ricordare qui che parecchi pittori messinesi del Rinascimento ebbero il nome di Antonello.

³ Sul primo altare a sinistra di chi entra. In un ricco trono marmoreo, di forme gotiche miste a forme del Rinascimento, siede la Madonna che offre un cardellino al Bambino. Dietro il trono un baldacchino rosso; sui gradini del trono stesso un ricco tappeto veneto-persiano, sul tipo di quelli che si notano nel San Sebastiano di Dresda. L'intonazione del colore forte, ma alquanto torbida; l'esecuzione piuttosto sciatta, accurata tuttavia nei particolari decorativi. Si noti infine la forma quasi rigorosamente piramidale del gruppo delle figure, proprio come nel quadro di Spoleto.

⁴ Gli influssi di Antonello d'Antonio si manifestano nella pittura messinese fin verso la metà del secolo XVI. E questa di Siracusa è opera spettante a uno degli

antonelliani più tardi, a un discepolo forse di Antonello de Saliba, più sensibile del maestro agli influssi nuovi del Cinquecento.

⁵ Non si può tuttavia non avvertire che le due opere sono giunte a noi in stato molto diverso di conservazione. Il quadro di Spoleto è tutto danneggiato, ed è in alcune parti sensibilmente alterato da ritocchi; il quadro di Ragusa ha sofferto le ingiurie del tempo, non quelle dei restauri.

⁶ Cfr. *L'Arte*, a. VII, pag. 283-284.

⁷ Tali Antonello e Pietro de Saliba, Antonino Giuffrè, Salvo d'Antonio, Angiolo di Chirico, ecc. Bisogna tuttavia avvertire come, fatta eccezione per Antonello de Saliba, sia degli antonelliani *conosciuti* limitatissima la conoscenza; onde non è da escludere che da successive ricerche le loro figure possano esser poste in luce molto diversa. Di che è già ragione fondata a sospettare quanto a Salvo: questi ci è noto per il *Transito della Vergine* del Duomo di Messina, ove gli influssi antonelliani cedono innanzi ad altri influssi subiti dal maestro nelle sue peregrinazioni per la penisola; ma, come vedremo in altra occasione, il *Transito* stesso fornisce qualche elemento per attribuire alla giovinezza dell'attraente pittore opere puramente antonellesche. (Così *forse* un *San Gerolamo* esposto senza designazione d'autore nella Pinacoteca di Reggio Calabria).

degli sconosciuti troviamo coloro dei quali è noto che ebbero, col maestro, rapporti intimi e, nella storia della scuola, particolare importanza.¹ Donde la conseguenza che è vana sovente la ricerca della paternità di talune opere antonellesche. E, se non vana, la ricerca non può tuttavia condurre a una conclusione recisa per la Madonna di Ragusa, l'inferiorità della quale, rispetto alle maggiori opere autentiche del maestro, non è men palese che la sua superiorità rispetto alla Madonna di Spoleto.

Abbiamo già avvertito nell'opera disuguaglianze e difetti. Non degno assolutamente di Antonello è il volto pensieroso della Madonna, dove appariscono nei lineamenti, e specie



Scuola fiorentina (sec. xv): Madonna in adorazione del Bambino
Ragusa, Collezione Castellaci

nello sporgere degli occhi e del labbro inferiore, le esterne caratteristiche antonellesche, manca l'intima virtù espressiva del tipo muliebre del maestro.² Più interessante, più anto-

¹ Tali quel Pino da Messina, cui il Sansovino ricorda, e quel Iacobello che fu figliuolo e alunno di Antonello d'Antonio, cugino e maestro di Antonello de Saliba (è possibile ma non probabile che fossero un pittore solo): delle opere di Pino, che fu a Venezia per certo, e quindi ebbe forse parte nel trionfo momentaneo di una corrente veneziana nell'arte messi-

nese, non resta assolutamente nulla; delle opere di Iacobello resta, nè sicuramente, qualche copia. E traverso le copie si potrebbe pensare che gli influssi veneti si manifestarono molto debolmente nel figliuolo d'Antonello.

² E manca soprattutto quella finezza estrema del segno, propria e caratteristica di Antonello.

nellesca la plastica figura del putto, ove sono caratteristici il rotondeggiare delle carni, e il modo di segnare sovra esse, a masse dense e nettamente distinte, le ombre, e l'accento della pappagorgia. Il putto meraviglioso del trittico di Messina è ancora più sculturale, più forte, ma è tuttavia richiamato da questo, eseguito qualche anno dopo, in un ambiente artistico modificato da influssi veneziani.¹ E il trittico di Messina ci porge un significativo riscontro anche per le estremità difettose in quello non diversamente e non meno che nel nostro quadro. Ma alle imperfezioni delle figure contrasta la perfezione colla quale ogni accessorio decorativo è condotto: così il fiore offerto dalla Madonna al Bambino, tale da paragonarsi a quelli, dei quali gli angioletti incoronano la Vergine nel trittico di Messina; così i ricami, indicati da pennellate rapide, sottilissime, vivide, con grande effetto di risalto, al modo stesso che nella tunica della Annunciata di Palazzolo Acreide.² Magistrale anche l'esecuzione del velo, dal quale sono coperti i fianchi del Bambino senza che il trasparire delle carni brune ne sia impedito. E finalmente hanno riscontro nelle opere autentiche di Antonello gli effetti coloristici ai quali tende l'autore del quadro di Ragusa. La pala di Messina, per quanto profondamente alterata dal tempo e dai restauri, offre una simile ricerca di armonie fra l'oro del fondo e le carni, ed è analogo, nella Annunciata di Palazzolo, lo spiccare dei ricami rossi sulla tunica aurata.

Qualche argomento positivo in favore dell'attribuzione ad Antonello può in conclusione risultare dall'analisi dell'opera; senonchè questa si mostra così profondamente compenetrata di influssi veneziani, che ristrettissimo è il periodo, nel quale essa troverebbe luogo, dell'attività del maestro. A noi è dato seguire passo passo l'ultima evoluzione da lui compiuta sino alla Crocifissione di Londra; ci manca dopo sino, alla morte, un'opera della quale siano insieme accertata la data e indiscussa l'autenticità. Ma fra il 1477 (data della Crocifissione) e il 1479 (data della morte), furono verisimilmente compiuti i dipinti, nei quali l'evoluzione veneziana di Antonello giunge al massimo grado. Così il ritratto di Berlino³ e il San Sebastiano di Dresda⁴; e allo stesso momento spetta, se è d'Antonello, la Madonna di Ragusa.⁵

Il 14 febbraio 1479, pochi giorni prima che lo cogliesse la morte, Antonello disponeva « *cadaver meum sepeliatur in conventu Sancte Marie de Jesu cum habitu dicti conventus* ». ⁶ Aveva dunque il maestro domestichezza ed affetto o per certo aveva almeno rapporti coi minori osservanti di Santa Maria di Gesù; perchè?

Due conventi di Santa Maria di Gesù esistevano allora in Messina, e in quello di Santa

¹ È possibile che, anche prima di dipingere il trittico di Messina (1473), Antonello avesse subito qualche influsso o contatto veneziano; nè dal quadro di Palazzolo Acreide (1474) è data la prova assoluta che il maestro si recasse a Venezia soltanto dopo il 1474. Ma rimane incontestabile che la evoluzione decisa di lui nel senso veneziano si manifesta posteriormente alle due opere indicate.

² Nel quadro della Pinacoteca di Spoleto i ricami sono invece indicati a tratti chiari e sottili, calligraficamente. Il modo è più veneziano che antonellesco.

³ Si dirà che non è realmente necessario un grande sforzo critico per assegnare la data 1478 al quadro di Berlino, poichè quella appunto è la data segnata nel quadro stesso. Ma la lettura 1478 è molto incerta, e se è esatta, l'esattezza ne può derivare da argomenti artistici più che da argomenti paleografici.

⁴ Manca purtroppo, di questo momento (1477-79), un'opera che si presti a un riscontro preciso con la Madonna Castellaci.

⁵ Nella classificazione cronologica, tentata dal

D'Amico, delle opere di Antonello, la Madonna di Ragusa trova posto fra quelle degli ultimi anni e precisamente fra il San Zosimo di Siracusa e il San Nicolò di Messina. Ma il San Zosimo è opera palesemente eseguita da Antonello prima della sua evoluzione decisa in senso veneziano, e il San Nicolò è una delle pochissime pitture esistenti in Sicilia che abbiano caratteri chiaramente e decisamente catalani. Forse l'autore del San Nicolò (che ha qualche cosa d'affine a Luis Dalmau) fu il maestro dal quale Antonello d'Antonio derivò gli elementi spagnoli dell'arte sua. In conclusione la Madonna di Ragusa nulla ha che fare con l'una e con l'altra delle pitture indicate dal D'Amico. Peggio ancora il Di Marzo pone la Madonna stessa insieme al San Nicolò, ed entrambi i quadri attribuisce al periodo 1465-73 della vita di Antonello. Ma non è necessario dimostrare che Antonello non può aver dipinto il quadro di Ragusa prima delle pale di Messina e di Palazzolo Acreide!

⁶ Veggasi il testamento di Antonello in LA CORTE CAILLER, op. cit., pag. 430.

Maria di Gesù inferiore si conservò, fin verso la metà del secolo XIX, una Madonna antonellesca, quella stessa che oggi appartiene alla collezione Castellaci.¹ È possibile stabilire un nesso fra i due fatti? Se Antonello aveva dimestichezza coi minori osservanti, qual meraviglia che tal dimestichezza traesse origine da qualche lavoro, compiuto per i frati dal grande



Hans Memling (?): Madonna col Bambino fra angeli
Ragusa, Collezione Castellaci

pittore? E tal lavoro non sarebbe appunto la Madonna, pervenuta a Ragusa dal convento dove Antonello volle aver sepoltura?²

Dei rapporti fra Antonello e i frati è prova nel 1479; la Madonna di Ragusa poté esser dipinta circa il 1477-79. Nelle date nulla contraddice all'ipotesi.

L'attribuzione del quadro ad Antonello non è dunque neppure destituita di qualche fondamento storico. Ma ripetiamo ancora una volta che allo stato delle conoscenze sulla pittura messinese del tempo non sarebbe possibile un'affermazione recisa in questo senso.

¹ L'identità del quadro di Ragusa e di quello di Santa Maria di Gesù è dimostrata in modo molto attendibile dal DI MARZO, op. cit., pag. 51-52.

² Resta tuttavia a vedere in quale dei due conventi di Santa Maria di Gesù fosse la tomba di Antonello,

perchè è evidente che le mie supposizioni cadrebbero quando il maestro fosse stato sepolto in Santa Maria di Gesù superiore. Ma gli argomenti addotti in questo senso LA CORTE CAILLER (op. cit., pag. 401) lasciano aperta la questione.

Agli studiosi, che avranno a disposizione un materiale maggiore di ricerche e di riscontri, decidere se la Madonna di Ragusa spetti al maestro ovvero ad un valente discepolo, del quale sia oggi indeterminata la figura artistica.¹

* * *

Fra le pitture italiane della collezione Castellaci, soltanto la Madonna di Antonello da Messina (?) ha una vera e grande importanza. Ma, delle altre non poche, alcune meritano tuttavia di essere tolte dall'assoluto oblio, nel quale sono fino ad oggi rimaste.

Una piccola ancona, brillante di colore, rappresenta la Vergine inginocchiata in adorazione del Bambino:² è opera graziosa, eseguita circa la metà del secolo XV o poco dopo da un pittore fiorentino che spetta alla cerchia degli umili e degli oscuri e non dimostra spiccati caratteri o tendenze individuali. Il paesaggio, accennato nel modo più sommario, è ancora molto arcaicizzante, mentre le figure possono rammentare debolmente Alesso Baldovinetti e fra' Filippo Lippi.

Spetta alla scuola di Francesco Francia un'altra tavoletta graziosa, che rappresenta la Madonna nell'atto di offrire una pera al Bambino. Questi ride di un riso caricato, quasi convulso, e difettoso è il disegno delle dita affusolate che vengono assottigliandosi eccessivamente verso le estremità. Ma è delicato il paesaggio azzurrino del fondo, e anche l'esecuzione delle figurine è nell'insieme molto diligente; sicchè possiamo dire che l'autore non fu dei peggiori fra i duecentoventi alunni del Francia. Rinunciamo a scegliere fra costoro, ma il Tamaroccio è quegli, cui l'opera maggiormente ricorda.

A un tardo imitatore di Giovanni Bellini va attribuita una tavola, ove sono rappresentati la Madonna, il Bambino, Santa Caterina, San Giovannino e San Giuseppe. Sono volgari i tipi e rosseggianti i colori; nè tuttavia manca un certo rustico senso della grazia al pittore, un romagnolo forse, sul quale l'azione della scuola veneziana si spiegò indirettamente.

Deriva palesemente dal Correggio una testa di Leda; un semplice studio, condotto con grande finezza, da un maestro della fine del secolo XVI. Mediocrissima invece una testa di San Giuseppe, che dovrebbe tuttavia attribuirsi a Tiziano, quando non mentisse la firma TI FIT. Ma della scuola veneta tarda sono altre cose di qualche pregio, e altre ancora della scuola bolognese del Seicento, alle quali potrà dedicare un cenno chi avrà modo di soffermarsi per maggior tempo nella collezione.

Poche, in questa, le opere straniere, ma fra esse una gemma: la Madonna col Bambino fra due angeli, della quale è qui unita una riproduzione, buona, non tale tuttavia da dare una idea adeguata del prezioso quadretto. Ne è l'autore Hans Memlinc? Composizioni molto affini si veggono sotto questo nome nella Galleria degli Uffizi (n. 703), in quella del Belvedere (n. 1006), in quella di Wörlitz, nella collezione del duca di Westminster e in altre private: nè tutte per certo hanno diritto di esser considerate come opere originali. E il dubbio può sorgere anche pel nostro esemplare, poichè nell'ovale troppo allungato dei volti e nel taglio troppo crudo, per difetto d'ombra, dei lineamenti si scorge forse l'esagerazione di difetti del maestro. Ma la straordinaria finezza e lo splendore smagliante del colorito consentono, sebbene con riserva, l'attribuzione al Memlinc stesso.

Presso a questa un'altra piccola composizione richiama il nome stesso: una Adorazione dei Magi squisita, nella quale non si può tuttavia vedere se non un'antica imitazione della parte centrale del celebre trittico donato da Hans Floreins all'Ospedale di Bruges.

Un grande artista indubbiamente rappresentato nella collezione è finalmente lo Spagno-

¹ Nel 1477-79 Antonello era stretto da molte commissioni. E forse il dubbio potrebbe esser risolto e le opinioni conciliate ammettendo che si tratta di una

opera eseguita nella bottega, con l'assistenza del maestro.

² Dell'ancona è data la riproduzione a pag. 287.

letto. Questi, negli ultimi anni della sua vita, ebbe frequenti rapporti con la Sicilia, ove mandò due opere che sfuggirono ai suoi biografi, persino al diligentissimo Mayer: la Deposizione, che si conserva a Messina in un oratorio annesso alla chiesa di Gesù e Maria, e il San Girolamo di Ragusa, nel quale per vero il maestro non fece che ripetere una delle sue consuete figure di vegliardi emaciati, incartapecoriti, atteggiati a meditazione o a preghiera. E il lettore può giudicarne dalla riproduzione.

Il San Girolamo è segnato a lettere corsive nere, grandi e regolari: *Jusepe de Ribera español*. Segue la data, che la vernice, onde il quadro è ricoperto, impedisce di leggere



Jusepe de Ribera: San Gerolamo. Ragusa, Collezione Castellaci

facilmente; pare un 1652 (?). Se così è, l'opera appartiene all'anno stesso della morte del pittore, e mostra inalterata in lui sino al termine della vita, la facile virtuosità del pennello, la ricerca sapiente dell'effetto coloristico.

Nient'altro di particolarmente notevole è fra le pitture straniere. Un San Francesco sorretto da due angeli pare un'imitazione del Murillo; una Pietà, a mezze figure piccole, spetta a quell'arte spagnola crudamente realistica, che ha nel Moralès il suo principale rappresentante. Durante il Seicento ebbero molta voga in Sicilia le pitture di tal genere, e ne troviamo ancora un po' dappertutto,¹ come quasi a contrasto vi troviamo pure fre-

¹ Opera di un imitatore del Moralès è per esempio il Cristo, attribuito al Correggio, nella Pinacoteca di

Palermo. Del Moralès stesso non esistono a mia conoscenza opere in Sicilia, salvo forse una Maddalena

quentissime imitazioni, talvolta pregevoli, dell'arte aristocratica del Van Dijk. E anche di queste ultime la collezione ha qualche saggio.

Detto così, rapidamente e malamente, delle pitture, resta a dire una parola sulle opere d'arte industriale che appartengono alla collezione stessa. Preziosi alcuni pochi esemplari dell'arte ceramica arabo-ispana: in buon numero, e tutt'altro che privi d'interesse, gli esemplari di quell'arte popolarissima che ebbe in Caltagirone uno sviluppo caratteristico. La scuola caltagirone, nella quale emerse Giacomo Buongiovanni, si consacrò esclusivamente alla riproduzione, in terra cotta, di personaggi e scene della vita locale, e in un genere così umile giunse a ottenere un'efficacia umoristica, che, considerata in relazione alla semplicità dei mezzi, è portentosa. Insieme alla Madonna antonellesca e alla Madonna del Memline (?), indichiamo all'ammirazione degli studiosi, nella collezione Castellaci, lo *scarpato* di Giacomo Buongiovanni.

ENRICO BRUNELLI.

che apparteneva alla Pinacoteca Tasca di Cutò. Ma tale raccolta è andata in tempi recenti dispersa, fatta eccezione per pochissime opere; ignoro se fra queste ultime sia il quadro del Moralès.

CLAUDIO LORENESE E IL SUO STUDIO DAL VERO



L Virgilio della pittura di paesaggio, uno dei più grandi artisti che vanti la Francia, iniziò la sua carriera come domestico d'un pittore di paesi e di prospettive.

Nonostante però che il suo tirocinio presso Agostino Tassi sia comunemente noto nessuno ancora ha cercato di rilevare le tracce di quell'insegnamento nelle opere del pittore francese.

Il primo biografo del Lorenese fu Gioachino Sandrart, suo amico personale, nella *Deutsche Akademie*, pubblicata a Norimberga nel 1675 (in latino nel 1683 nella stessa città); segue subito Filippo Baldinucci che gli dedica una delle sue Vite nelle Notizie dei professori (Firenze, 1684 e 1728); dopo di queste l'opera più importante intorno al

nostro artista è quella di M^{me} Mark Pattison, arricchita di qualche documento inedito.¹ Recentemente nella collezione *Les grands Artistes* dell'editore Henri Laurens di Parigi è apparsa sullo stesso argomento una piccola monografia di Raymond Bouyer, che però non aggiunge nulla di nuovo.

Nessuno però di questi scrittori si preoccupa di precisare le derivazioni che l'arte di Claudio può avere dalle opere della pittura precedente o contemporanea. Sandrart scrisse: « Desideroso (il Lorenese) d'impadronirsi di tutti i segreti dell'arte e della natura, egli era in campagna prima di giorno e vi restava fino alla notte per afferrare tutte le sfumature delle ore crepuscolari e renderle poi esattamente. Dopo aver osservato l'effetto sul posto, egli faceva subito una miscela di colori, e tornato a casa li applicava all'opera sua con molta maggiore verità che non avesse fatto nessun'altro prima di lui. E in questo difficilissimo e faticoso metodo di studio durò per molti anni uscendo ogni giorno alla campagna ».

Agli storici moderni questo è bastato per spiegare più che sufficientemente l'educazione del Lorenese; e M^{me} Pattison poté perfino scrivere: « Ce n'est pas, à coup sûr, dans les faciles leçons du Tassi que Claude aurait pu puiser la force tenace qu'il déployait en toute circonstance, pour interroger les secrets de la nature »².

Ciò nonostante non è chi non veda che un artista non può riprodurre la natura se non attraverso le formule degli artisti che l'hanno preceduto. Per comprendere l'educazione del Lorenese non basta sapere che tutte le mattine usciva alla campagna allo studio del vero, poichè è troppo evidente che s'egli fosse vissuto una generazione prima, anche usando lo stesso metodo, non avrebbe ottenuto i medesimi risultati. Il Bouyer dovendo pure ammettere

¹ M^{me} MARK PATTISON, *Claude Lorrain: Sa vie et ses œuvres, etc.*, Paris, Librairie de l'Art, 1882.

² Cfr. op. cit., pag. 18. Questa dichiarazione dimo-

stra anche che la Pattison non conosceva affatto lo stato della pittura di paesaggio al tempo del Lorenese.

qualche influenza dell'arte contemporanea sul nostro pittore in un recente articolo scrisse: « Ce qu'il reçoit de son entourage et de son temps c'est le germe du paysage académique, le poncif romain du paysage composé sous les horizons suavement austères de l'Agro romano. L'ombre lourde et le poncif voilà ce que notre Claude a reçu de ses aînés érudits, de son temps précieux ». ¹

Ma questo è troppo poco, e non esatto. Ben diverso e più ricco in realtà fu il tesoro di cognizioni che il Lorenese trovò a sua portata per opera dei paesisti predecessori e contemporanei. Lo stesso metodo di studiare assiduamente dal vero era una eredità ch'egli doveva al suo maestro. Da alcuni pagamenti della Camera pontificia al Tassi (Cfr. Bertolotti, *Agostino Tassi*, Perugia, 1876) risulta che in una loggia a Roma egli dipinse « Civita-vecchia dal naturale col suo porto e le navi, e che dovette rifarla dieci volte perchè non c'era disegno giusto ». Il conto porta la data del 1629. ² Sotto la data del 10 ottobre 1633 si ha notizia d'un disegno del Tassi eseguito per i Cardinali Barberini d' « una veduta dei colli che circonda Roma sino al mare disegnata sopra la cupola di San Pietro, della lunghezza di dodici fogli di carta reale e alta quanto il foglio ».

Questi due soli accenni bastano a far comprendere come il Tassi fosse un maestro capace d'educare allo studio del vero, e nello stesso tempo a mostrare quanto esatta sia l'affermazione di M^{me} Pattison sulle sue lezioni ch'essa « à coup sûr » chiama « faciles ».

Rammenteremo dunque che Claudio entrato al servizio di Agostino come domestico potè sotto la sua guida attendere allo studio della pittura e della prospettiva in ispecie. Nel 1623 (all'età di 23 anni) si trova ancora ricordato fra gli aiuti del maestro, sicchè il suo tirocinio si può considerare piuttosto lungo. Come scolaro del Tassi, lo aiutava in lavori di decorazione, ciò che si può desumere dalla deposizione del maestro del 1619, che lo prese con sè ai servizi del cardinale Montalto. Anche sul principio del libero esercizio della sua professione il giovane francese continuò a lavorare in decorazione per facciate di case, secondo attesta il Sandrart. Il 1630 è la data della sua prima opera certa, la piccola acquaforte della Tempesta. Da quell'anno in poi, per tutto un decennio e mezzo, le opere del Gellée conservano sempre l'impronta veristica e il carattere della pittura di genere. Tale carattere infatti si riscontra nel « Campo Vaccino », nelle numerose Marine e Porti con figurine di marinai caricatori e mercanti, nelle sue acquedotti, il Boaro, il Sorgere del sole, la Danza in riva dell'acqua e finalmente nei suoi disegni, fra cui il più celebre la Festa del villaggio. Tutte queste opere sono anteriori al 1640, come si deduce dalle segnature autografe sulle opere stesse, o dalle note del famoso *Liber veritatis*.

È da notare però che le figure non erano eseguite da lui, ma ad ogni modo il suo gusto si rivela sempre nella scelta del collaboratore a cui affidava l'incarico di completare i quadri. A questo tempo naturalmente il suo compagno di lavoro non era certo Francesco Allegrini; ³ le figure stesse ci avvertono che i loro autori erano dei seguaci dell'arte fiamminga, come Giovanni Miel o Filippo Lauri.

Il soggetto del Campo Vaccino (Foro romano) era già stato trattato da un artista, con cui il Lorenese ha molta affinità, Paolo Bril, e chi ce ne dà notizia è proprio l'amico di Claudio, il Sandrart. « Enrico de Os, egli dice, possiede una lamina di rame da lui (Bril) dipinta, coperta di rovine e di figure elegantissime, quale suole mostrarsi allo spettatore il Campo Vaccino a Roma ». ⁴

Certo quel luogo per le numerose rovine antiche di cui è sparso, doveva essere frequentemente copiato dagli artisti di genere, specialmente forestieri; però il trovarlo fra le

¹ *Histoire du Paysage en France*, Paris, 1908, scritta da una Società di professori; Cfr. R. BOUYER Capit., *Claude Lorrain*, pag. 125.

² Per notizie intorno ai paesisti immediatamente anteriori al seicento vedi mio articolo: *Cenni sui precursori del paesaggio seicentesco*, nella rivista *Ausonia*,

An. II, fasc. II, 1908.

³ Per questo artista cfr. BALDINUCCI, *Notizie dei professori, ecc.*, 1702, III, 615.

⁴ Cfr. SANDRART, *Accademia nob. art. Pict.*, Norimbergae MDCI.LXXXII, pag. 277.

prime opere del Gellée indica che egli seguiva, se non proprio gli esempi del Bril, almeno la scuola di quel maestro.

Il quadro infatti del giovane francese ha tutto il gusto di una pittura fiamminga, sia nella veduta veristica, sia nella durezza e uniformità delle linee, sia ancora nelle « silhouettes » delle figure tozze e volgari, che vi fece aggiungere da un collaboratore.

Una relazione anche più evidente con l'arte del Bril si trova nei primi quadri che rappresentano porti, come per esempio quello del Louvre, dipinto per il sig. Béthune prima del 1636 (Veduta d'un porto al sorgere del sole) e un altro dello stesso periodo della Galleria Barberini di Roma. Simile è la veduta d'insieme formata da una larga riva orizzontale e da una più piccola laterale, popolate da una folla di figurine, che stanno a mercanteggiare. Una vera identità di gusto con l'opera del Bril è nella rappresentazione delle navi dal disegno tozzo e duro, dagli alti alberi con le vele legate a festone ai pennoni, con le piccole bandiere quadre al vento, il tutto espresso con un disordinato intreccio di linee. Il curioso è che in questi quadri del Gellée si riscontra più affinità con quelli del Bril, che con quelli del suo maestro Tassi. Questi infatti nei suoi Porti spesso sopprime le rive laterali, e sempre dà maggior importanza alla veduta del mare; nelle navi poi ama forme slanciate e nel loro aggruppamento una composizione molto elegante. Ciò si può vedere, per esempio, negli affreschi d'una sala a terreno del palazzo Rospigliosi a Roma, che ha nel soffitto la rappresentazione del ratto d'Europa di Orazio Gentileschi.

Nelle sue prime opere altri elementi derivati dal Bril sono: il colore celeste argentino del cielo e del mare e la disposizione della luce, che si diffonde sempre dall'alto in basso in forma d'una zona arcuata verso la parte inferiore del quadro, ch'è in ombra.³

Il Baldinucci, a proposito della scienza prospettica del Lorenese, afferma ch'egli soleva dividere l'altezza del quadro in cinque parti, delle quali dava le due inferiori alla linea dell'orizzonte.²

Questa ripartizione non è però sempre osservata; molto spesso la linea dell'orizzonte divide il quadro con una proporzione di 2 a 3, o di 2 a 3 $\frac{1}{2}$. Ad ogni modo un tale rapporto si riscontra già nelle opere del Tassi. Nelle Marine di questo artista che ornano il fregio della sala già rammentata del palazzo Rospigliosi, la linea dell'orizzonte è considerevolmente abbassata in confronto all'uso del Bril, e risponde appunto alla ripartizione che sarà poi praticata dal Lorenese.

Il Baldinucci vanta ancora il nostro Claudio per la bellezza delle architetture con le quali sapeva adornare i suoi quadri di paese, e specialmente per la sua abilità nel rappresentare « templi tondi, ne' quali ebbe un talento singolarissimo, avendo eccellentemente tirate le basi e i capitelli con certa sua regola e non a occhio come hanno fatto molti paesanti ».³

Questi tempietti rotondi o poligonal, che nella pittura italiana hanno già una lunga storia e vantano degli esempi famosi, come, p. es., nell'affresco del Perugino della Consegna delle chiavi a S. Pietro (Cappella Sistina) e nello Sposalizio di Raffaello della galleria Brera, erano già stati usati con grande abilità nella pittura di paesaggio anche prima del Lorenese. Rammenterò solo quello che si vede nel fondo della Danza degli amorini dell'Albani nella galleria Brera, e quello meno conosciuto, del Bril, nella grande Marina ad affresco sopra una parete della sala Clementina in Vaticano.⁴

Le superbe architetture che fiancheggiano le vedute dei Porti del Gellée sono indubbiamente il frutto dell'insegnamento di quel sapiente disegnatore di prospettive ch'era il

¹ Per le Marine del Bril cfr. quella della galleria Uffizi (n. 218) riprodotta nel mio articolo cit. dell'« Ausonia » (fig. 4). Una molto simile a questa di grandi dimensioni ho veduto a Roma nel palazzo Patrizi, dove pure si trova il paesaggio del Guercino, con soldati che giuocano, a cui ho accennato in quel-

l'articolo (p. 306).

² Op. cit., p. 16.

³ Op. cit., p. 9.

⁴ Cfr. mio articolo « I precursori del paesaggio secentesco » in « Ausonia », ove questo affresco è riprodotto per la prima volta.

Tassi. Egli infatti decorò numerose sale di appartamenti con finti colonnati e balaustre e altre invenzioni architettoniche, con una facilità e ricchezza da formare la meraviglia del suo tempo. Fra le opere sue più conosciute in questo genere, è il fregio della grande sala del Quirinale, già degli Svizzeri, ora dei Corazzieri. Molto meno noto, ma non meno bello, è il grande salone del primo piano del palazzo Lancellotti a Roma.

Nel Lorenese lo studio della architettura si manifesta già nelle prime opere. Il quadro del Campo Vaccino, anteriore al 1636, contiene la riproduzione di colonnati, di un arco trionfale e di altri edifici. Nell'acquaforte del Sole levante si rivede un'altra volta uno di questi archi trionfali. Nella opere successive le architetture classiche si frammischiano ad altre di stile secentesco. Per esempio, nell'Imbarco della regina di Saba, del 1648 (Nat. Gallery, Londra), di fronte al colonnato d'un rudero romano si erge sulla riva sinistra una palazzina di stile barocco con pronao e scaloni, mentre più avanti, nel fondo, si vede una torre merlata, di modo che la veduta prende l'aspetto fantastico d'una regione di sogno. Architetture di gusto spiccatamente secentesco si rivedono, per esempio, nella grande porta a bugnato di destra, nel quadro L'imbarco di Cleopatra a Tarso (Louvre) e nella Veduta d'un porto al sorgere del sole, per il sig. Bêthune, pure al Louvre.

Alcune di queste architetture, attraverso le alterazioni della stilizzazione conservano ancora la fisionomia delle costruzioni che hanno servito di modello. Oltre i frammenti di colonnato del Foro romano e gli archi trionfali già rammentati, credo si possano anche riconoscere il tempio del Bramante, in San Pietro in Montorio, e il Campidoglio. Il primo appare con una certa chiarezza nell'Imbarco di Sant'Orsola (Nat. Gallery, Londra) e l'altro nel quadro della Veduta d'un porto al sorgere del sole (per M. de Bêthune, Louvre) dove è rappresentata, a destra, un'ampia scalinata e un corpo d'edificio, sormontato dalla caratteristica torretta.

Anche la luminosità dell'atmosfera, che pare una conquista tutt'affatto personale del Lorenese ha avuto prima di lui dei cultori assidui e sapienti. Lasciando da parte i quattrocentisti, i due più grandi in questo genere, sono certamente l'Elsheimer e l'Albani, quest'ultimo specialmente. Osservando l'ovale famoso della Danza degli amorini della galleria Brera, nella sfumatura e nello splendore del cielo e nel profondo allontanarsi dei piani si scorge facilmente quanta affinità vi sia fra quella pittura e le prime opere di Claudio, dai cieli azzurri, dall'atmosfera argentata. Purtroppo non è possibile determinare con esattezza di quanto il quadro dell'Albani (1578-1660) sia anteriore alle prime opere del Lorenese.

Avendo cercato di rintracciare tutti gli elementi artistici che il Gellée deve ai suoi precursori non credo certo di averne diminuito in benchè minima parte il merito. A produrre l'opera originale in arte non è sempre necessaria la creazione degli elementi stessi della nuova espressione; basta spesso l'oraziana *callida coniunctio* di quelli che sono già patrimonio dei proprii contemporanei.

Al tempo in cui il Lorenese visse, gli aspetti più spiccati della natura erano stati espressi: la varietà delle stagioni, della superficie terrestre, la superficie dell'acqua, la luce e l'ombra; tutto però schematizzato in formule incomplete. Il Gellée per primo scoprì la complessità tecnica nella semplicità apparente d'una immensa pianura stesa sotto la volta d'un cielo sereno, e seppe tradurne in colori, gli infiniti rapporti di tono. La grandezza sua in confronto dei predecessori sta dunque nell'aver tratto da un fenomeno già riprodotto un numero di note fino allora ignoto, ossia d'aver sentito più ampiamente e più profondamente le sensazioni che a noi manda la natura nella sua maestosa serenità.

Egli infatti percepì distintamente le note più tenui e più svariate, che emanano dalla luce diffusa sulla superficie della terra e dell'acqua, e le fissò sulla tele in ritmo solenne e pieno, non più superato.

All'armonia nuova, per dir così, della luce, egli seppe unire l'eleganza e la gravità delle linee architettoniche degli edifici o della vegetazione, dominanti la calma delle sue vaste e scintillanti distese d'acque o le sue immense pianure lentamente ondulate.



1976, 21 x 33 cm

CLAUDIO LORENESE: PAESAGGIO

Collezione Pallavicino, Roma

Il gusto del suo tempo, non amando la riproduzione esatta del vero, pretendeva dal quadro una composizione; la copia del vero poteva semplicemente servire per studio; nell'opera d'arte però il senso decorativo doveva prevalere su quello interpretativo. Ciononostante il vero era profondamente sentito, e la sua interpretazione artistica altamente apprezzata. Scrive a questo proposito il Baldinucci che il Lorenese dipinse un quadro « bellissimo, per sè medesimo, dal naturale alla Vigna Madama vicino a Roma, del quale la santità di Clemente IX fecegli offerir tante doble quante sarebbero bastate a coprirlo tutto, ma il cavarglielo dalle mani non fu mai possibile, perchè ei diceva, com'era in verità, che ogni giorno se ne serviva per vedere la varietà degli alberi e delle foglie ».¹

E il Pascoli aggiunge che « in quel quadro aveva dipinto al naturale il bosco ed altre vedute vaghe di Villa Madama a Monte Mario, che restò dopo la sua morte (1682) agli eredi che lo conservano ancora, ed è in tela di mezza testa² per alto, da me veduto e riveduto ripetutamente ».³

Il quadro disgraziatamente è andato smarrito, non potendosi identificare con nessuno di quelli conosciuti che figurano nelle gallerie pubbliche o private; per fortuna però se ne può avere un'idea in una piccola tavola, finora inedita, che con ogni probabilità nella parte sostanziale ne deriva. Essa si trova a Roma, presso i principi Pallavicino-Rospigliosi, e rappresenta un interno di bosco con un pastore seduto nel primo piano, che sta suonando il piffero, mentre il suo gregge pascola. Il quadro si può identificare con quello dipinto per monsig. Rospigliosi, poi papa Clemente IX (1667-69), che è segnato nel *Liber Veritatis*.⁴ (n. 15).

Dalla riproduzione che noi offriamo ai lettori⁵ si può vedere facilmente che il pastore ed il gregge sono stati introdotti sopra un fondo di bosco studiato dal vero, a cui forse è stato appena aggiunto il piccolo tempietto che s'intravede a sinistra in alto.⁶ Certo nessun quadro del Lorenese presenta meno di questo la preoccupazione decorativa e conserva una impronta così spiccata del naturale. La sapienza dei rapporti fra i vari toni del monocromato verde danno al quadro la profondità di piani d'una pittura moderna, e la chiarezza della luce irrompente fra il verde, diffonde l'aria fra le fronde e dà un senso di freschezza e di spontaneità alla scena, che le opere dei giorni nostri, per la lunga ripetizione, non possono più avere. Con questo piccolo quadro il Lorenese, forse per primo, nella storia della pittura, riuscì a rendere in tutta la sua suggestività la carezza di quella melodia che avvolge l'anima nella frescura d'un bosco, alla visione della luce che si diffonde a baciare la verde massa delle frondi, innondandole di splendori e di sogni.

LEANDRO OZZOLA.

¹ Op. cit., pag. 11.

² La misura di « mezza testa » usata a Roma nel gergo degli artisti del seicento equivale a circa 50 centimetri, come io ho potuto riscontrare misurando un quadro d'una collezione privata che portava un cartellino coevo con quella indicazione. Un'altra misura frequente di quel tempo a Roma è « tela d'imperatore » che viene spiegata dal Baldinucci così: « Larghezza di 6 palmi romani (m. 1,34) che è quella appunto che dicono in Roma tela dell'imperatore ». (Op. cit., *Vita di Teodoro Helmbrecker*).

³ Cfr. *Vite dei Pittori*, ecc., Roma, 1730, I, 26.

⁴ « Paysage n. 15. A droit, un jeune pâtre, assis sous un arbre, joue du flageolet. Au revers: Claudio fecit in V. R. fait pour Mgr Ruspirose Roma ». Cfr.

Pattison, pag. 209, Catalogo del *Liber Veritatis*, pag. 133, dove accenna al fondo di bosco: « De temps en temps Claude s'éprend des profondeurs de la forêt; il fait bon quelquefois sous les arbres touffus qui ne laissent passer du soleil qu'un mince filet doré, se balançant sur le gazon ».

⁵ Colgo l'occasione per ringraziare qui pubblicamente il principe don Giulio Pallavicino che me ne ha concesso cortesemente la riproduzione.

⁶ Se pensiamo che questo quadro fu eseguito per quel mons. Rospigliosi, che tanto appassionatamente desiderava lo studio dal vero di Villa Madama; non sarà temerario supporre che anch'esso avrà soddisfatto a quel medesimo gusto, e avrà avuto una certa impronta dal vero.

MISCELLANEA

Per lo studio del problematico « maestro della Cappella Pellegrini ». — Abbiamo già espresso l'avviso che col nome del maestro della cappella Pellegrini sia rappresentata tutta una schiera di plastici

della Quercia nello svolgere in molte curve serpeggianti panni e drappi.

I due elementi che concorrono nell'altare delle statuine, quello tratto nella distribuzione dai Dalle



Baiso « Scaluccia »: Madonna di maestro toscano
del 1430 circa

popolari di Toscana e del Veneto, non spregevoli per la semplicità loro di fallimagini. Ma il plastico che lavorò in quella cappella non si mostra così erudito come l'altro delle statuine del Duomo di Modena, così studioso dell'altare dei Dalle Masegne in San Francesco di Bologna e della maniera di Jacopo

Masegne, l'altro ricavato nella forma da Jacopo, ci fanno pensare a un seguace emiliano di quest'ultimo. Ad esso, ben distinto dal maestro della cappella Pellegrini, appartengono la Madonna col Bambino del Museo di Berlino (n. 108), l'altra dello stesso Museo (n. 107), e due del South Kensington Museum di

Londra, ecc: Il gotico di questo piccolo maestro consiste in un addensamento di forme vegetali, di foglie che si ripiegano vizzze e si arricciano sui rami scavezzi, e di pine o more o grosse fragole che s'internano tra foglia e foglia; gli steli non seguono le linee curve delle cornici, non emergono dalla stessa radice, non spuntano l'uno dall'altro, non si svolgono d'accordo, e, quando si aggirano in monotone spire, le frondi non ne seguono il moto.

Sotto le cuspidi acute, egli colloca conchiglie quali nimbi intorno ad angioletti; presso nicchie gotiche limitate da colonne tortili, pone altre nicchiette tra pilastri; mentre fa salire le punte ne' coronamenti degli altari come aste dentate, mette nei fondi prospettive tirate a linee orizzontali e parallele secondo le forme dette del Rinascimento. Questo contrasto dell'antico e del nuovo, del gotico e delle forme nostrane, si nota nelle opere indicate e in altre dello stesso maestro. Così nelle sue figure architettate in gran furia, nelle Madonne con drappi piegati e ripiegati sulle teste dalla fronte alta e bombata, dal labbro superiore sopravanzante, dal mento breve.

Il facitone cercò coll'umile arte sua di servire a committenti modesti. Una delle ultime sue opere è probabilmente il sepolcro in terracotta di Antonio Roselli († 1467) a San Francesco di Arezzo. Povero monumento per il lettore dello studio di Padova che fu detto per antonomasia «il monarca della sapienza» e il «Licurgo» o il «Solone» dell'età sua. Sotto un arco lobato è steso il defunto sul sarcofago limitato da una cornice a dentelli; sulla parete di fondo s'innalzano un monte col Crocefisso e con la Maddalena che si stringe alla croce, e due promontori, di qua e di là, sui quali la Vergine e San Giovanni stanno come sulle volute simmetriche d'un reliquiario; sul sarcofago, entro quadrilobi, si presentano tre Santi con berrettone in capo, come tre magistrati; intorno ai quadrilobi si stendono, si stringono, s'adattano le ali de' cherubini, mentre tra uno spazio e l'altro rimasto vuoto si dispongono le foglie cadenti, come bruciate dalla brina, aggrinzate, morte.

Tra queste opere, noverate come parte del gruppo del cosiddetto maestro della cappella Pellegrini, non possiamo assegnare i rilievi che adornano le pareti di questa, tanto inferiori a quelli indicati sin qui. Appartengono a uno scultore ignaro d'ogni legge prospettica, a un figurinaio che fa più grandi le figure ne' piani lontani invece che nei primi, e attacca loro le gambe come fossero marionette, e dà loro teste infantili; taglia la creta, la solca rudemente, e la punteggia come se facesse uso del trapano. Si osservi la *Natività* nella cappella Pellegrini con tutto quel parallelismo di linee tracciate all'ingrosso nella capanna, nei fusti d'alberi simili a polipai, a coralli convergenti da rocce. Nell'*Adorazione de' Magi* si vedon pure gli stessi alberi, le stesse pieghe addentrate delle vesti-

menta delle figure, le rocce disegnate come su una carta geografica in rilievo, gli animali mal costruiti, informi giuocattoli. Tutto è fatto a colpi di stecca, dati in fretta e furia entro le forme sommarie messe insieme a pastelli di creta. Par che l'artista ripeta cose per sentita dire, senz'averne una precisa cognizione: nella *Deposizione dalla Croce* gli angeli volano intorno alla croce, come se ancora ci fosse Cristo infisso. Anche ripete motivi a caso: là dov'è figurato il committente ginocchioni, stanno due putti che recano un vaso, a mo' di due portadoccia.

Questo maestro della cappella Pellegrini mostra la derivazione grossolana delle forme dell'altare delle statue del Duomo di Modena e delle altre analoghe a quelle qui annoverate. Può dirsi tuttavia che con quasi tutte le opere indicate dal Bode a riscontro della cappella Pellegrini i rapporti son deboli, e stanno solo in quella specie d'arte popolare, frettolosa, riproducete forme gotiche all'ingrosso, sgrammaticata e povera. È una specie d'arte spontanea, che assomiglia a quella degli intagliatori tedeschi del Quattrocento. Tutta quella produzione in terracotta ha una stessa aria di famiglia, ma è molto differente da pezzo a pezzo. La cappella Pellegrini e i frammenti dell'altare che l'adornava, ora nel museo civico di Verona, stanno a sè, bene distinti quasi da tutto il resto con cui si vollero associare. È probabile che il loro autore veronese abbia appreso l'arte dal plastico emiliano prossimo ai Delle Masegne e a Jacopo della Quercia. Fu espresso il sospetto che si trattasse o di Dello Delli o di un altro artista fiorentino Nanni di Bartolo, detto il Rosso; ma l'identificazione col primo è impossibile per la mancanza d'ogni sua opera certa, col secondo è assurda per le qualità delle opere del cooperatore di Donatello, l'autore del monumento Brenzoni in San Fermo di Verona. Di altri maestri fiorentini che lavorarono nell'Italia superiore ricordiamo Cristoforo da Firenze, il quale scolpì nel 1427 una Vergine goticizzante in marmo, per la cattedrale di Ferrara, collocata sopra la porta, nell'arcata di mezzo del loggiato; e Michele di Nicolaio o Michele della Scalcagna, detto in un documento ferrarese del 1441. «ottimo fabbricante di figure»: trattasi dello stesso scultore che aiutò il Ghiberti nel lavoro della terza porta, ma più non esistono tracce di quelle figure di terracotta da lui eseguite per ordine di Lionello d'Este marchese di Ferrara. Ad ogni modo, anche se si potranno col tempo determinare terrecotte di questi o d'altri maestri, esse saranno alcune del gruppo delle opere indicate come del plastico della cappella Pellegrini, tante unità di un gran numero complesso.

Un plastico distinto dagli altri, superiore tuttavia al veronese, è quello che ha eseguito una Madonnina lattante nel museo di Berlino (n. 108-H), incoronata da due angeli che spiegano un drappo dietro alle sue spalle. L'identica formella si trova a Milano, nel

museo archeologico (n. 325), a Verona in Santa Maria della Scala, a Cremona nel Museo Ala-Ponzoni, a Marsiglia nella sala Émile Ricard. Ora tenuto conto del diffondersi delle terrecotte cremonesi per tutta la Lombardia può supporre che il plastico modellatore della gentile immagine, di cui la prova migliore è a Milano, sia di Cremona. Nel Museo milanese vi sono altre terrecotte che possono servire a comporre tutte insieme un gruppo lombardo, tra le altre una di un Cristo deposto con Maria e una folla d'angiolini alianti intorno al sarcofago, poi un Crocefisso col fondo quadrettato con rosette entro i lacunari, infine un altro Crocefisso, di tempo posteriore, modellato con gran cura, con le ossa e i muscoli fortemente segnati, con gli angiolini ai lati che fendono le nubi che paiono fasci di fuoco, con Maria e Giovanni seduti a terra costernati.

Un altro plastico che si distingue particolarmente dagli altri del gruppo del preteso maestro della cappella Pellegrini è quello ch' eseguì la tomba del Beato Pacifico († 1437) in Santa Maria de' Frari a Venezia, dove sono angiolini che ricordano l'arte del Ghiberti. Si vedono in una gran fascia d'un arcone gotico con foglie rampanti arricciate alla veneziana, dalla quale sporgono figure a mezzo busto. Le cornici dell'arco sono pure con foglie, dadi, e un cordone attorcigliato nella orlatura, secondo forme usitate a Venezia; nel fondo dell'arco è il *Battesimo di Gesù* con gli angiolini assistenti drappeggiati alla ghibertiana; sotto il sarcofago con nicchiette negli angoli alla maniera padovana.

Tra i plastici che vanno sotto il nome del maestro della cappella Pellegrini si annoverano talora anche alcuni precursori di Luca della Robbia, *Madonneri* fiorentini, che ripeterono le loro terrecotte e i loro stucchi ne' tabernacoli delle vie toscane. Tra i saggi raccolti e classificati dal Bode aggiungiamo una Madonna esistente a Baiso in quel di Reggio Emilia, all'esterno della casa di Scalluccia. Dal modello della stessa Madonna si ricavarono stucchi di varie dimensioni, e uno più piccolo, ad esempio, dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova passò al Museo Nazionale di Firenze, un altro pure minore trovandosi nel Kaiser Friedrich's Museum a Berlino con un cartello che lo dice di maestro fiorentino intorno al 1425, un altro ugualmente piccolo nel Museo della scultura del Rinascimento al Louvre (n. 344). Tutte policromiche queste Madonne, e con dorature, manifestano la popolarità loro. Diffusissime per la Toscana e per le regioni limitrofe, sono saggi importanti delle manifestazioni dell'arte toscana.

ADOLFO VENTURI.

Note antonelliane: VI. IL VECCHIO CARDILLO. — Alle vergini messinesi è cara la chiesa del convento di Montalto, poichè le preghiere quivi devotamente

recitate hanno la speciale virtù — così almeno è fama — di ottenere sollecita dalla provvidenza divina la grazia del matrimonio. Ai cultori della storia artistica siciliana la chiesa stessa offre un interessante problema nel quadro che sorge sul secondo altare a sinistra;¹ ne è il soggetto la Visitazione, ne è l'autore un seguace di Antonello, che in esso pose e non pose la sua firma. Non scrisse il nome ma in un angolo dipinse un cardellino: donde l'antica attribuzione dell'opera a un Cardillo da Messina, cui spetterebbe un posto onorevole fra gli antonelliani, se la sua esistenza potesse ritenersi accertata.

Ma il Morelli e il Di Marzo posero in dubbio l'esistenza del vecchio² Cardillo, sul quale non si ebbe finora a trovare notizia alcuna nei documenti del tempo.³ Il dubbio è lecito, ma non è tuttavia da considerare l'ipotesi che un parto della fantasia spesso fervida degli antichi storici messinesi. La presenza in un quadro di un innocente cardellino non ha di per sé gran valore, ma, nel quadro di Montalto, il cardellino è posto in tal luogo che, tenuto conto delle abitudini dei pittori, l'equivalenza di esso a una firma è, come si è già accennato, ammissibile. E come Bartolomeo Passerotti firmò spesso, con nient'altro che un passerotto, le sue opere, così in tesi generica nulla di più verisimile che un pittore della famiglia Cardillo si firmasse con un cardellino.⁴ Ora, se mancano documenti scritti sul vecchio Cardillo, nessun dubbio per altro che una famiglia Cardillo fosse a Messina in un tempo non molto lontano da quello cui spetta il quadro di Montalto, e nessun dubbio che in una tal famiglia fosse esercitata da più d'uno la pittura.⁵ E v'ha di più. Dal Grosso Cacopardo⁶ ci è rammentata, e in

¹ L'opera è frammentaria e costituisce probabilmente la parte centrale di un trittico, affine nelle sue forme al trittico conservato nella chiesa del Varò a Taormina. Agli sportelli si riferisce verosimilmente il Grosso Cacopardo (*Memorie de' pittori messinesi*, pagina 26) quando parla di un'altra tavola della stessa mano, che appunto al suo tempo venne tolta dalla chiesa di Montalto.

² Vecchio o antico, in relazione ad altri pittori della stessa famiglia, dei quali è storicamente accertata l'esistenza in tempo posteriore.

³ Quest'assenza di documenti pare al Di Marzo argomento decisivo. Ma se estese e fruttifere sono state le ricerche compiute negli archivi sulla pittura messinese del rinascimento, si deve insieme constatare che i contratti relativi alla maggior parte delle opere rimaste non sono stati rinvenuti. Ed è pertanto palese che gli artisti dei quali è traccia o ricordo in documenti, rappresentano una parte soltanto e forse una piccola parte degli artisti effettivamente vissuti in Messina.

⁴ Si avverta che l'emblema corrisponderebbe nel modo più preciso al cognome della famiglia, poichè nel dialetto siciliano cardellino suona appunto cardillo.

⁵ Sono in Messina pitture attribuite ora a questo ora a quello dei Cardillo, che nulla hanno di comune, fuor che l'emblema del cardellino. E anche da ciò si volle trarre argomento per negare l'esistenza dell'antico Cardillo; mentre nella pluralità dei Cardillo è l'ovvia spiegazione della disparità delle opere, ove l'emblema ricorre.

⁶ *Memorie de' pittori messinesi*, pag. 64.

modo così preciso da non lasciar adito al sospetto, l'opera di un Cardillo cinquecentista « ove fra l'erbe evvi un cardellino, simbolo del suo nome, che porta in bocca una svolazzante cartella in cui si legge *Cardillus me fecit* ». Resta dunque, a prescindere anche dalla verisimiglianza del fatto, un documento attestante, in un caso almeno, l'uso, da parte di uno dei Cardillo messinesi, dell'emblema stesso che ricorre nel quadro di Montalto.

Con ciò siamo ben lontani dall'aver dimostrata la esistenza del vecchio Cardillo e l'appartenenza a lui della Visitazione. Ma non è tale l'assunto, poichè io voglio concludere soltanto che nell'assenza di documenti scritti non è tuttavia da negare in modo assoluto valore di documento al cardellino di Montalto. Nè vi sarebbe da sorprendersi troppo se niun'altra traccia fosse rimasta che questa di uno fra i membri di una famiglia ove, a simiglianza di parecchie altre famiglie messinesi,¹ si trasmise probabilmente quasi per eredità l'esercizio dell'arte. E troppo parziale è il contributo portato con critica sicura alla conoscenza della scuola antonelliana, perchè possa aprioristicamente ripudiarsi come fola ogni affermazione non accertata degli storici antichi.

Se del resto non vogliamo designare col nome Cardillo il pittore di Montalto, ben possiamo, valendoci di una di quelle perifrasi che la più illuminata critica odierna ammette ed usa, distinguere lui dagli altri antonelliani con la designazione di « maestro del cardellino » o, sicilianamente, di « maestro del cardillo ». Come si vede, le designazioni presso a poco si equivolgono e in questo caso almeno la critica illuminata non può atteggiarsi troppo a severo disdegno verso la povera critica degli autori delle *Memorie dei pittori messinesi*.

Resta, per quanto è possibile, a definire il posto spettante fra gli antonelliani al « maestro del cardellino ». Una affinità strettissima esiste, così nella composizione come nello stile, fra la Visitazione di Montalto e la Visitazione che si conserva a Taormina, nella chiesa del Varò. Quest'ultima è certamente dovuta ad Antonino Giuffrè, e, come il Giuffrè, così il « maestro del cardellino » va compreso tra gli antonelliani della prima generazione, fra coloro dunque che derivarono direttamente dal maestro e si attenero fedelmente alla sua maniera, differenziandosi dagli antonelliani della generazione successiva, sui quali, come su i fratelli de Saliba, la pittura veneziana esercitò influssi profondi.²

¹ Ricordiamo la famiglia D'Antonio e la famiglia De Saliba, oltre a quelle, men note, dei Giuffrè, dei Chirico, ecc.

² Una distinzione, fra i singoli gruppi o le singole generazioni degli antonelliani, non può allo stato delle conoscenze esser precisa. Ed è superfluo rammentare che gli influssi veneziani nella pittura messinese sono anteriori ai de Saliba e ai loro contemporanei; mentre d'altra parte è palese che, su costoro, quegli influssi

Il Giuffrè e il « maestro del cardellino » furono dunque contemporanei e condiscipoli. Ma che dobbiamo indurre dalla affinità, anzi dalla identità delle loro composizioni? Nella scuola messinese del tempo, constatiamo a ogni istante il ripetersi dei medesimi motivi, e, come ho già avvertito altra volta, ciò che il maestro dominante fra i suoi contemporanei produceva, veniva senza alcuno scrupolo copiato, ben spesso senza variante alcuna, dai maestri minori. Il Giuffrè copiò dal « maestro del cardellino » o viceversa? Sarebbe, fra le due, più probabile l'ipotesi prima. Ma se ne presenta spontanea una terza: tanto la Visitazione di Messina, come quella di Taormina, che serbano entrambe così schiettamente le caratteristiche antonelliane,¹ rappresentano forse un originale perduto di Antonello da Messina.

VII. IL PENTITICO DELL'ABBZIA DI SANTA MARIA DEL PARTO PRESSO CASTELBUONO. — Nel santuario, fondato ai piedi delle Madonie dal Beato Guglielmo da Polizzi e designato comunemente col nome del fondatore,² si conserva un'opera di capitale importanza per la determinazione dell'ambiente, ove ebbe origine e si svolse l'attività giovanile di Antonello da Messina. Ne ebbero conoscenza e ne fecero cenno il Cavalcaselle e il Di Marzo, ma all'uno e all'altro degli eminenti studiosi sfuggì il nesso strettissimo onde il trittico di Antonello appartenente alla Pinacoteca di Messina è congiunto al pentitico di Castelbuono.³

Questo sorge maestoso, chiaro *micante auro*, sull'altare maggiore della chiesa abbaziale, ed è a due ordini: nell'inferiore la Madonna allattante il Bambino fra quattro santi in figura intera (San Benedetto, San Placido, San Basilio e il B. Guglielmo), nel superiore la Trinità fra quattro sante vergini a due terzi di figura (Santa Chiara, Santa Caterina, Santa Lucia, Sant'Agata). Un abile intagliatore in legno incorniciò splendidamente tutte queste immagini, ispirandosi ai motivi del gotico fiammeggiante, importati in Sicilia dal regno d'Aragona; nelle pitture che spettano, come le cornici, a un maestro locale, prevalgono invece influssi schiettamente italiani.

Perchè sia bene inteso l'interesse speciale dell'opera, in relazione all'educazione artistica di Antonello, è necessario premettere alcune considerazioni generalissime intorno allo stato della pittura in Sicilia, circa

si manifestarono in modo assai diverso che sui loro predecessori, e cioè determinando, per così dire, l'arresto della pura corrente antonellesca.

¹ Nell'uno e nell'altro quadro si avverta specialmente la corrispondenza precisa delle sembianze della Madonna col tipo muliebre di Antonello.

² MORICI, *Notizie storico-religiose su Castelbuono*, pag. 46-49; New York, stamperia italiana Vincenzo Ciocia, [1907].

³ I cenni, che si trovano nel Cavalcaselle di questa e di altre pitture notevoli di Castelbuono, sono abbastanza confusi; e dobbiamo credere che il Cröwe abbia male interpretato gli appunti del suo collaboratore.

la metà del secolo xv. Manca tuttora in proposito ogni chiara nozione, e per vero, data l'assenza di continuità e d'omogeneità ond'è, almeno in apparenza, contraddistinto lo sviluppo locale dell'arte in quel momento, sovente avviene che le manifestazioni singole sfuggano a classificazioni e determinazioni precise. Ma con l'indagine accurata delle membra sparte si può giungere a discernere l'esistenza di due correnti, contendenti il dominio; l'una originata dall'Italia centrale e più specialmente dalle Marche, l'altra originata dalla Spagna e più specialmente dalla Catalogna.¹ L'una e l'altra si intrecciano spesso e si fondono nei prodotti dei maestri locali, e raramente l'uno o l'altra prevale in modo esclusivo. Pur tuttavia, nei più importanti fra quei prodotti, insieme a qualche reminiscenza d'arte straniera, e insieme a qualche forma che non potrebbe dirsi patrimonio peculiare di alcuna scuola o di alcuna regione, si manifestano più spiccatamente caratteristiche affini a quelle dei pittori fiabrianesi e camerinesi. E in conclusione verso la metà del secolo xv può dirsi che, accanto a un indirizzo spagnolescente, fiorisse fra i pittori dell'isola, e avesse una relativa prevalenza, un indirizzo nazionale.

Fra le opere spettanti a tale indirizzo nazionale *sui generis*, cui potrebbe darsi la qualifica di siculo-marchigiano, rammentiamo, come le più notevoli, un trittico della cattedrale di Castelbuono, un pentittico della piccola Pinacoteca di Siracusa, un dittico della Pinacoteca di Palermo (n. 77), un trittico della chiesa di Santa Maria della Misericordia in Termini Imerese. La data 1453, segnata nel trittico di Termini, vale approssimativamente per le altre opere indicate.² Ad esse posteriore di poco, e con esse, sebbene parzialmente, in intimo nesso, è il pentittico dell'abbazia di Santa Maria del Parto.

E il nesso si avverte facilmente, senza allontanarci da Castelbuono, confrontando il pentittico dell'abbazia col trittico della cattedrale. Opera quest'ultima di un grande pittore ignorato, cui la critica moderna, quando

avrà interamente rischiarato le tenebre della storia artistica siciliana, dovrà attribuire, fra gli antesignani del rinascimento, un'importanza equivalente a quella che ebbero, rispetto all'ambiente ove operarono, Masolino e Gentile. Fu un siciliano? Non è dubbio che l'attività sua si svolse tutta localmente, entro la prima metà del secolo xv, e non è dubbio che fra i suoi contemporanei egli dovette avere esteso e indiscusso il primato, poichè quasi in ogni centro artistico dell'isola si segue la sua traccia e si manifesta il ricordo di lui. Il pentittico di Siracusa è forse della sua stessa mano; di un suo fine e fedele imitatore è il dittico di Palermo, a un altro o meglio a due altri suoi discepoli spetta il trittico di Termini.³

Del trittico lasciato in Castelbuono dall'ancor anonimo maestro rimane ben poco, essendone state asportate alcune parti ed altre rifatte.² Per altro bene conservata, sopra lo sportello di destra, è la figura delicata di Sant'Agata, cui si palesano molto affini le figure delle sante vergini, nell'ordine superiore del pentittico. Ma in questo, insieme agli influssi del «Gentile siciliano», si manifestano, e non meno chiaramente, gli influssi veneziani.

Abbiamo riprodotto qui, come meglio è stato possibile, lo scomparto principale del pentittico, ove è rappresentata la Madonna allattante il Bambino. Il motivo realistico è, durante il quattrocento, molto più comune nell'arte straniera che nell'italiana; e se fra i Veneziani è particolarmente raro, può dirsi estraneo, in modo assoluto, ai Vivarini. E pure il gruppo, fatta astrazione da un dettaglio, del quale è facile spiegazione in consimili precedenti locali,³ è per l'appunto tutto ispirato a Bartolomeo Vivarini, e può credersi imitato direttamente da lui; al modo stesso che, anche nei restanti scomparti del pentittico (veggasi, nell'altro

¹ In tutta la Sicilia non resta oggi un'opera sola della quale possa affermarsi con la certezza che dà il documento la spettanza a maestri marchigiani o catalani del quattrocento. Ma in compenso restano abbastanza numerose le memorie sicure di pittori immigrati in Sicilia dalle Marche o dal regno d'Aragona. Più numerosi gli immigrati spagnoli, e può dirsi che in genere i rapporti artistici furono più frequenti fra la Sicilia e la Spagna che non fra la Sicilia e la penisola italiana. Ma all'estensione della penetrazione spagnola non corrispose la sua profondità, come vedremo meglio in un apposito studio che sarà pubblicato da *L'Arte*, nel corso di quest'anno.

Voglio qui incidentalmente avvertire che la pittura spagnola fu nota molto prima in Sicilia che non a Napoli. Nè per conseguenza è necessario cercare a Napoli la spiegazione delle manifestazioni siciliane spagnolescenti.

² Probabilmente, per quanto è possibile stabilire una successione cronologica tra opere spettanti a un periodo ancora molto oscuro, il pentittico di Siracusa e il trittico di Castelbuono sono anteriori di qualche anno al trittico di Termini.

¹ Nella predella di questo trittico, come nella predella del dittico di Palermo, le figurine grandiose, dalle pieghe decisamente gotiche, dimostrano in modo chiaro gli influssi di un'arte straniera, forse di quell'arte *borgognona* che nella Spagna si diffuse largamente. Ma negli scomparti principali gli influssi della pittura dell'Italia centrale dominano assolutamente: la Madonna di Termini ricorda soprattutto Gentile, il San Vito e il San Castrense del dittico offrono un nesso con figure dovute a maestri di Foligno e di San Severino. Notiamo ancora, nel pentittico di Siracusa (opera più personale e pertanto, come il trittico di Castelbuono, più misteriosa), qualche dettaglio che ricorda i camerinesi. Ma questi ricordi e questi nessi non potrebbero essere accidentali? Basti per ora alla definizione di questa corrente particolare alla Sicilia avere accennato che essa si svolge, dirò così, parallelamente alle correnti dominanti nelle Marche: sull'argomento avrò tra breve occasione di tornare e di tentare più precise definizioni.

² Nella parte centrale del trittico oggi vediamo una Madonna imitata dal Murillo! Questa non è stata tuttavia sostituita all'immagine preesistente, ma semplicemente dipinta sopra di essa; e infatti, attraverso il leggero strato di colore della sovrapposizione, appare ancora il fondo d'oro antico.

³ Nella pittura siciliana, essenzialmente eclettica e oscillante fra influssi stranieri e italiani, il motivo è abbastanza comune. E lo troviamo, per tacere d'altri esempi, nel trittico, già rammentato, di Termini Imerese.

dettaglio riprodotto, il modo col quale è prospetticamente rappresentato il piano, ove il santo posa), si



Pittore siciliano del 1460-1470 c.
Madonna allattante
Castelbuono, Chiesa di S. Maria del Parto

rivela nell'autore la conoscenza e la parziale imitazione di ancone vivarinesche.

Or non è da escludere che, come da Venezia le pitture dei Vivarini si diffusero nell'Italia meridionale, così potesse taluna di esse giungere fino in Sicilia, ed esercitarvi qualche azione, prima ancora che, con Antonello e i suoi seguaci, si stringessero, fra la pittura veneta e la siciliana, rapporti fecondi e durevoli. La scoperta recentissima di un'ancona dimenticata di Bartolomeo Vivarini a Morano di Calabria¹ è per questo riguardo un fatto molto significativo, poichè non bisogna dimenticare che le tendenze artistiche della Sicilia e della Calabria furono, nel rinascimento, comuni.²

Riassumendo, noi possiamo definire l'autore del pentittico, come un maestro nel quale l'indirizzo si-

ciliano-marchigiano viene modificato da un nuovo elemento, affacciandosi per la prima volta nella pittura locale,¹ un elemento veneto-vivarinesco. Del « maestro del pentittico di Castelbuono » come il nome, così non è noto il momento nel quale precisamente si svolse la sua attività; ma rimane tuttavia un sicuro argomento di prova che quel momento coincide col periodo oscuro della vita di Antonello da Messina.

Circa venti anni della vita di Antonello (1455-1473) ci sono ignoti;² e l'arte del maestro, quale si rivela a un tratto nel trittico della Pinacoteca di Messina (1473) apparve ai più un fenomeno senza spiegazione possibile in precedenti locali. Ma i precedenti sono, e una delle chiavi del mistero è data dal pentittico di Castelbuono.

Di questo, oltre la Madonna allattante, abbiamo riprodotto la figura di San Benedetto, e ognuno, dalla



Pittore siciliano del 1460-1470 c.
San Benedetto
Castelbuono, Chiesa di S. Maria del Parto

riproduzione, può facilmente riconoscere che tale figura è quasi identicamente riprodotta nel trittico di

¹ GALLO, *Un dipinto del Vivarini ed altre opere dimenticate in Calabria* (*La Vita*, a. III, n. 322; Roma, 20 novembre 1937).

² Rimangono memorie di pittori calabresi del quattrocento, che operarono in Sicilia, e, frequenti e importanti, di pittori siciliani che operarono nello stesso tempo in Calabria. Fra costoro Antonello da Messina e Antonello de Saliba, dei quali serbano tuttora opere Reggio e Catanzaro.

¹ Non per la prima volta in senso assoluto, ma per la prima volta con azione efficace e probabilmente diretta.

² Non manca qualche rara opera di Antonello spettante certamente o probabilmente a questo periodo; manca qualsiasi traccia sicura per conoscere come, durante il periodo stesso, venisse evolvendosi l'attività del maestro.

Messina. Onde molte ipotesi s'affacciano, e prima quella se, puramente e semplicemente, non si debba vedere nel pentittico un'opera della giovinezza di Antonello.

Ma senza affrontare una quistione, a risolvere la quale non sono del resto oggi bastevoli elementi,¹ io mi limito ora a trarre, dalla constatazione già accennata, le conseguenze immediate.

A quella scuola che fiorì in Sicilia verso la metà del secolo xv e che, pur non sfuggendo al contatto della pittura spagnola, serbò un carattere nazionale si connette, pel tramite del pentittico di Castelbuono,² l'arte di Antonello da Messina. Ma allorquando ebbe inizio l'attività del maestro, fioriva insieme, sebbene avesse messo nell'isola radici men salde, un'altra corrente, cui avevan data l'origine e le caratteristiche gli scambi artistici fra la Sicilia e la Spagna. Nel coesistere delle due correnti è la spiegazione, spiegazione interamente locale, di quella fusione di elementi italiani e stranieri, onde il trittico di Messina (1473), dal quale si inizia la conoscenza della vita di Antonello, trae la sua impronta.

Due anni dopo che aveva dipinto quel trittico, Antonello si recò a Venezia (1475). Ma vi era stato prima? Ciò nega recisamente Lionello Venturi, che nella *Annunciata di Palazzolo Acreide* (1474) non trova traccia alcuna di influssi veneziani. E poichè, di un viaggio anteriore, non resta alcun ricordo sicuro, bene il valente amico può, negandolo, aver ragione. Ma se

Antonello non andò a Venezia prima del 1475, potè prima esser da lui conosciuta la pittura veneziana; e da tal conoscenza forse il maestro fu mosso al viaggio ond'ebbe origine la sua ultima evoluzione.

ENRICO BRUNELLI.

A proposito di Francesco Guardi. — Nel nuovo catalogo della R. Pinacoteca di Brera, pubblicato nel 1908, il chiarissimo conte F. Malaguzzi Valeri, nel cenno biografico sul Guardi che precede la descrizione delle due opere del maestro esistenti in quella Galleria, scrive che il pittore è nato a *Pinzolo in Valle Rendena* (Trentino), e cita a questo proposito cortesemente la mia monografia. Questo è un errore del quale non sono responsabile. Il Guardi, come ho accennato nella predetta monografia,¹ è nato a Venezia, dove fu battezzato nella chiesa di Santa Maria Formosa, il 12 ottobre 1712. Di origine fu Trentino, essendo stato suo padre Domenico nativo di Mastelina in Val di Sole.

Il momento per riaffermare i vincoli che legano la regina dell'Adriatico colla maggior città trentina è propizio, giacchè la memoria di Alessandro Vittoria di Trento è stata ultimamente (cioè il 27 maggio) onorata a Venezia nella ricorrenza del terzo centenario dalla morte dell'esimio scultore.

GEORGE A. SIMONSON.

Errata-corrige. — Gli affreschi del Convento di Santa Brigida sono di Mariotto di Nardo e non di Lorenzo di Niccolò, come erroneamente fu stampato sotto a ciascuna illustrazione, nell'articolo del Sirén (fascicolo precedente).

Il quadro col San Bartolomeo in trono, a pag. 187, è un lavoro firmato di Lorenzo di Niccolò e trovasi nella Galleria comunale di San Gimignano.

¹ Vedi la monografia dell'autore: *Francesco Guardi*, pag. 13.

¹ Il pentittico è stato così barbaramente ridipinto, che non è nemmeno possibile giungere a un concetto preciso sulla *qualità* dell'opera. Un'attribuzione ad Antonello parrebbe, in ogni modo, troppo lusinghiera.

² Il pentittico di Castelbuono è da ritenere anteriore al trittico di Messina (1473) appunto perchè rappresenta un'arte intermedia tra le forme della scuola siciliano-marchigiana, quali si manifestano verso la metà del secolo xv, e le forme antonellesche quali appaiono verso il 1473. Crediamo in conclusione che approssimativamente si possa assegnare al pentittico la data 1460-70.

CORRIERI

NOTIZIE DI LONDRA.

L'Esposizione di miniature al Burlington Fine

Arts Club. — L'importanza di questa Esposizione, ordinata con cura e sapienza da M.^r Cockerell, deriva principalmente dal fatto che tutte le maggiori scuole di miniatura, posteriori all'età romanica, vi sono rappresentate. L'Italia vi figura poco per il suo Medio Evo, molto per il Rinascimento, che tiene un posto importante, subito dopo la scuola inglese e francese.

Notevoli in ogni modo la figura di S. Ambrogio (n. 9) appartenente a un Psalterio di S. Girolamo, seguito da un processionale e da preghiere, che il MacLagan suppone scritto per Ernulfo, arcivescovo di Milano, tra il 998 e il 1018 (proviene dalla collezione Perkins); un'iniziale intrecciata di racemi e di animali (n. 5), di stile cassinese, appartenente a un martirologio scritto nel secolo XII per un monastero di S. Bartolomeo, da identificarsi, secondo l'ipotesi dello James, con il monastero di S. Bartolomeo in Carbonara (proviene dalla coll. Thomson); e soprattutto un disegno a penna dell'antica facciata di S. Pietro in Roma (n. 6), posta come fondo a un funerale di San Gregorio a c. 122 della vita di S. Gregorio di Giovanni Diacono, manoscritto probabilmente romano e del secolo XI e posseduta ora dall'Eton College. Occupando le figure tutta la parte inferiore della facciata, di essa si vede il tetto coi tre abbaini, cui sovrasta il timpano musaicato e rappresentante i 24 seniori, a 4 a 4 in sei gruppi, divisi dalle tre finestrelle e dalle due appendici inferiori del timpano. Sopra i seniori sono l'agnello e i simboli dei quattro evangelisti. Il timpano termina con una palmetta nel centro, e con due pavoni ai lati.

A Niccolò da Bologna, l'eterno rappresentante della miniatura trecentesca, appartengono due codici (n. 177 e 178) provenienti dalle collezioni Aldenham e Dyson Perrins. Il primo solo è firmato (*Nicolaus de Bonominia F.*) nel foglio della Crocefissione. E a un miniatore bolognese dello stesso secolo appartengono senza dubbio le pitture dei *Soliloquia S. Augustini* della

coll. Perrins (n. 179). La scuola napoletana è rappresentata da una Bibbia vulgata, scritta nel secondo quarto del secolo XIV per Filippo o Roberto d'Angiò (n. 175 - Coll. Perrins); la fiorentina dalle illustrazioni di un Dante (n. 176 - Coll. Perrins). E un messale francescano che dovette essere usato in Venezia contiene miniature tanto rozze che non sono nemmeno capaci di rappresentare la rozza miniatura veneziana della fine del secolo XIV (n. 185 - Coll. Palmer).

Il secolo XV è annunziato dalle miniature bolognesi, finissime, tutte fiorite di sottilissimi ornati, eseguite in una Bibbia vulgata, scritta nel 1428 da *Cazaninus Johannis de Montebellio* della diocesi bolognese per il cardinale Nicola Alberghati (n. 180 - Coll. Holford). E ancora con gotiche pieghe, e quindi di un miniatore ritardatario, sono le illustrazioni dei *Vaticinia* di Gioacchino, manoscritto databile per un accenno a Pio II tra il 1458 e il 1464 (n. 188 - Coll. Cockerell).

Miniature fiorentine si vedono nel Libro d'ore, scritto circa il 1480 per un Galeazzo (di Tarsia?), molto ricche ma altrettanto rozze (n. 184 - Coll. Salting); nel messale certosino miniato per la Certosa di Firenze circa il 1500, per commissione della famiglia Acciaroli: la Crocefissione esposta ricorda le forme di Attavante (n. 195 - Coll. Aldenham). Nel Breviario romano, miniato circa il 1480, e la cui miniatura esposta rappresenta la nave dei santi con il Crocefisso, lo Spirito Santo a prua e S. Pietro a poppa (n. 256 - Collezione Aldenham). Nel Libro d'ore della metà del sec. XV, le cui miniature sono attribuite a scuola italiana, ma che è possibile precisare come scuola fiorentina per i ricordi di forme del Baldovinetti, evidenti nell'Annunciazione e nella Madonna esposte (n. 252 - Coll. Perrins). Nell'altro Libro d'ore, scritto per un membro della famiglia Adimari, nella seconda metà del secolo XV: miniature ricche ma non belle (n. 255 - Coll. Perrins); e in un terzo simile, scritto circa il 1500, e la cui miniatura esposta, la Presentazione di Maria, mostra lo stile di un tardo attavantiano (n. 259 - Coll. Currie). E di scuola attavantiana, migliore assai, sono pure i due fogli staccati, ambedue

rappresentanti la Crocefissione, della coll. Salting (n. 27 e 28).

La finezza squisita cui giunse la miniatura fiorentina al principio del Cinquecento è ampiamente provata dai fogli esposti, rappresentanti la Resurrezione di Lazzaro, la Morte dell'uomo e il Peccato originale, del Libro d'ore scritto per Laudomia de' Medici, circa il 1502 (n. 257 - Coll. Thompson); e ancor più dall'esposta Deposizione dalla Croce, appartenente a un Ufficio dei tre ultimi giorni dalla settimana santa, scritta per Giulio II nel 1510, e che mostra l'arte di un abilissimo seguace di Fra Bartolomeo (n. 258 - Coll. Perrins).

Attribuite alla scuola romana, circa il 1490, sono le miniature di un Petrarca: che siano romane è probabile, ma la data è troppo antica. Le due pagine esposte rappresentano il trionfo della Castità, Didone, Giuditta. Nel trionfo è un gruppo di donzelle ritte vicino al mare con bandiere ornate di ermellino, e una d'esse è appoggiata a una torre con lo scudo alzato contro le frecce che Cupido lancia. L'opera d'arte che si associa naturalmente con queste squisite miniature, che forse formano il capolavoro della Mostra, sono gli stucchi delle logge di Raffaello: converrà quindi spostare la data fissata dal catalogo di quasi trent'anni (n. 194 - Coll. Holford).

Se dalla Media Italia ci rivolgiamo al Nord, troviamo subito qualche esempio della miniatura diffusa dopo la fondazione della scuola padovana. Vi è un Libro d'ore della coll. Perrins (n. 253), i cui fogli esposti, rappresentanti l'Annunciazione e la Madonna, si approssimano notevolmente all'arte degli intarsiatori squarconeschi, e specialmente di Cristoforo da Lendinara. E alla miniatura che seguiva la scuola padovana, quando già essa era definitivamente sviluppata per l'azione di Andrea Mantegna, credo appartenga la decorazione dei *Valerii Maximi Libri X*, scritti per Ferdinando I di Napoli, dubitativamente attribuita dal catalogo, e credo a torto, a scuola romana. È esposto il frontespizio, con un Valerio scrivente, sotto uno degli archi caratteristici della scuola padovana, con una figura di *fortezza* ispirata direttamente dal Mantegna, con un fregio formato di medaglioni contenenti trionfi, figure allegoriche, busti d'imperatori (n. 199 - Coll. Holford).

È dunque questo codice una nuova prova del diramarsi lontano dell'arte mantegnesca, direttamente sino a Napoli; mentre ad Urbino, troppo collegato per mille ragioni con Venezia, essa giungeva solo a traverso l'arte veneziana. Si vede infatti nei salmi penitenziali scritti per Francesco Maria I, duca di Urbino, una squisita figura di Davide penitente, che indica l'arte di un seguace di Giambellino, del periodo ancora mantegnesco. Come accade di frequente il miniatore è qui un ritardatario, poichè il codice deve essere posteriore al 1509 (n. 264 - Coll. Cockerell). Il catalogo avverte che dello stesso miniatore il Cockerell

possiede un piccolo Libro d'ore scritto per un membro della famiglia Priuli.

Alla miniatura ferrarese, anch'essa pur tanto influita dall'arte padovana, appartiene un Libro d'ore scritto per Galeotto Pico della Mirandola, alla fine del secolo xv. L'Annunciazione, esposta insieme con la Tentazione d'Adamo ed Eva, è attornata da quei caratteristici portici, ornati di porfido, che da Cosmè Tura in poi furono uso comune nella pittura ferrarese. E le figure indicano che il miniatore era un seguace di Ercole de' Roberti (n. 262 - Coll. Perrins). Un gruppo a parte nella miniatura ferrarese è costituito da quei maestri che più o meno riprodussero le forme di Francesco Bianchi Ferrari; e di essi si hanno alla Mostra due esempi: « Del modo di regere e di regnare per Antonio Cornazzano » scritto per Leonora d'Aragona duchessa di Ferrara, e probabilmente in occasione del suo secondo matrimonio con Ercole I d'Este nel 1473. In ogni modo può essere datato tra il 1473 e il 1493, anno della morte di lei. La pagina esposta contiene il suo ritratto: di profilo a destra, vestita d'oro, su fondo bleu, essa allunga la mano per prendere il bastone del comando che una mano dal cielo le offre. L'esecuzione è di una finezza squisita, e tutta nella maniera del Bianchi (n. 267 - Coll. Holford). La stessa maniera, ma ridotta da un incolto imitatore, si vede nella Madonna esposta di un Libro d'ore scritto nel 1496 da Pietro Antonio Salando di Reggio Emilia (n. 263 - Coll. Cockerell).

E sono alla Mostra, a rappresentare la miniatura milanese, un Petrarca del 1490 circa, con lo stemma della famiglia Romei di Ferrara. È esposto il Trionfo d'Amore, meglio eseguito per la decorazione che non per le figure, e con la consueta prevalenza milanese dell'azzurro scuro nella colorazione (n. 193 - Collezione Huth). Un Libro d'ore, pure della fine del secolo xv, ha miniature non prive d'influssi mantegneschi (n. 261 - Coll. Huth); e un altro forse un po' più tardo, è aperto nella pagina dello Sposalizio e dell'Annunciazione che indicano, mi sembra, qualche parentela con l'arte del Foppa (n. 260 - Coll. Perrins).

E si può chiudere la serie coll'accennare al tardo fiorire della miniatura veneziana. Un evangelario della chiesa di santa Giustina di Padova è aperto nella pagina dell'uccisione della Santa, ove l'autore pose la firma: *Benedictus Bordonus. F.* Egli appare qui con forme ancora belliniane, senza influssi di Giorgione, ma con costumi del suo tempo. Si può datare quest'opera circa nel terzo decennio del secolo xvi. Il disegno è corretto, le tinte son forti, la conoscenza della prospettiva buona; ma le figure sono ancora ritte, perchè la scena è immaginata senza unità drammatica. Il catalogo avverte che l'evangelario contiene settantacinque miniature, la maggior parte delle quali sono opera di Benedetto (n. 196 - Coll. Holford).

Londra, giugno 1908.

LIONELLO VENTURI.

NOTIZIE DI BERLINO.

La direzione generale dei nostri musei, che da due anni è affidata alle cure ed alla energia del Dr. Bode, sta ora effettuando un nuovo movimento di personale. Diversi posti importanti verranno occupati da nuovi direttori.

Il bravo direttore del Kunstgewerbe Museum, Julius Lessing, è morto quest'inverno; egli aveva creato,

della Francia. Tutti i critici competenti sono stati pieni d'ammirazione per lo sviluppo dato dallo Tschudi alla sua galleria. Intanto però alcuni mediocri pittori riuscirono a istigare l'imperatore contro un direttore che non ama la pittura tragica, storica e di battaglie; e così Hugo von Tschudi era costretto a domandare un congedo di un anno, nè si sa se dopo quel termine potrà tornare al suo posto. Ma chi sarà il successore? un favorito della corte imperiale o un pittore?



Fig. 1 — Ritratto virile. Arte tedesca
Berlino, Kaiser Friedrich Museum

fondandolo dal nulla, il suo museo, che per 40 anni diresse con energia e amore. Ma i tempi moderni non godevano le sue simpatie, l'arte decorativa dei nostri giorni ai suoi occhi era fondamentalmente errata. Il suo studio speciale era dedicato ai tappeti, tessuti e stoffe in genere, e la sua pubblicazione monumentale su questo argomento è appena da poco tempo compiuta.

Un'altra perdita grave è quella di Hugo von Tschudi. Questo museo della pittura e scultura del secolo XIX aveva in Hugo von Tschudi un direttore che in dieci anni aveva saputo cambiare un magazzino di mediocrità in una collezione sapiente e completa dell'arte delle ultime scuole, non solo della Germania ma anche

Anche il Kupferstichkabinett ha cambiato direttore: Max Lehrs è tornato a Dresda al posto da lui prima occupato, e ora il gabinetto delle stampe e dei disegni è diretto da Max I. Friedländer.

Manca ancora il secondo direttore della galleria dei quadri; la pinacoteca e la collezione plastica è affidata alle cure dello stesso direttore generale.

Numerosi sono gli acquisti degli ultimi mesi. Della collezione R. Kann di Parigi, venduta ai fratelli Duveen di Londra, sono stati salvati per la nostra galleria sette quadri, fra i quali due tavole di Rembrandt e diversi altri olandesi e fiamminghi del seicento. Riproduciamo qui un ritratto maschile, della fine del quattrocento, che palesa una maniera mista di arte

tedesca e veneta; diversità di maniera che è anche più distinta nella scena esotica dipinta nell'altra faccia della tavola (Fig. 1 e 2).

La sala di Rembrandt si è arricchita di una tavola della giovinezza del pittore (dat. 1628) rappresentante Sansone e Dalila (Fig. 3).

Altri tre quadri di Rembrandt si trovano nella collezione Cantanjen, che per pochi anni è esposta come prestito alla galleria; riproduciamo uno di essi,

La collezione robbiana si è accresciuta d'un rilievo, una Pietà d'una potenza d'espressione singolare (Fig. 5). Il rilievo fu eseguito verso il 1540 e mostra indubbiamente il tipo cinquecentesco: la Madre si eleva con una maestà eroica, mentre la figura del Cristo, che giace orizzontale, mostra l'evidente influsso di Michelangelo.

È entrato da poco tempo a far parte della nostra grande collezione di stucchi italiani un esemplare a



Fig. 2 — Scena erotica. (Rovescio della fig. 1)
Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Cristo alla colonna (Fig. 4), dipinto verso il 1655; è di un colorito straordinario.

Anche nelle sale dei primitivi fiamminghi e tedeschi si vedono delle nuove tavole; per esempio una piccola Crocifissione di Conrad Witz da Basilea (verso il 1440), una splendida testa femminile di Rogier de la Pasture, diverse tavole di Petrus Christus, Geertgen tot Sant Jans, Girolamo Bosch, Gio. de Scorel, ed altre.

La collezione di quadri, statue, rilievi ed avori tedeschi formerà fra pochi anni il *Nuovo museo dell'arte tedesca*, che seguirà lo sviluppo di quest'arte dai tempi dei Goti e Longobardi fino al XVIII, incluse le bianche e nitide porcellane di Meissen, Frankenthal, ecc.

tutto rilievo dal marmo, la riproduzione d'una Madonna che si trova nella sagrestia degli Eremitani a Padova, attribuita dal Cicerone al Bellano, e fatta prima del 1460 sotto l'influsso diretto del suo maestro Donatello.

Anche nella sala dei bronzi e delle placchette hanno preso posto nuovi pezzi del Riccio, di Francesco Sant'Agata, Niccolò Fiorentino, ecc.

Della grande pubblicazione del Bode sulle statuette italiane del rinascimento è finalmente compiuto il primo volume.

Tra breve sarà pubblicato il catalogo delle opere d'arte antica cristiana e bizantina, e quello della scultura italiana e tedesca.



Fig. 3 — Rembrandt: Sansone e Dalila. Berlino, Kaiser Friedrich Museum



Fig. 4 — Rembrandt: Cristo alla colonna. Berlino, Kaiser Friedrich Museum

È morto il sig. de Kaufmann al quale apparteneva una collezione di quadri e statue assai importante, Il signor Huldshinsky ha acquistato il ritratto di Giuliano de Medici dipinto da Raffaello, l'origi-



Fig. 5 — Giovanni della Robbia: Pietà.
Berlino, Kaiser Friedrich Museum

specialmente per la scuola tedesca, che vi era rappresentata benissimo. Egli era anche il fortunato possessore della testa in marmo della Venere di Cnido, la più bella copia che si conosca. Non si sa ancora quale sarà la sorte di questa collezione; in ogni caso è sperabile che una parte resti qui a Berlino.

nale della copia famosa del Bronzino degli Uffizi.

Il signor Koppel ha arricchito la sua collezione con tre quadri di Rembrandt, un paesaggio, un ritratto, e una superba testa di vecchio di profilo.

PAUL SCHUBRING.

CRONACA

Congresso internazionale a Saragozza e Esposizione artistica franco-spagnuola. In Ispagna si terrà un Congresso internazionale per lo studio della guerra dell'Indipendenza e del tempo in cui si svolse (1807-1815). Per l'occasione si è aperta a Saragozza l'Esposizione franco-spagnuola. Di Goya non mancano che i quadri di Madrid, di Francia e di Valenza.

Secondo Congresso internazionale d'archeologia al Cairo. Sotto la presidenza del Kédivé di

Egitto, si terrà nel prossimo anno, nei giorni che seguono la Domenica di Pasqua, un Congresso d'archeologia. La sezione IV studierà l'archeologia religiosa, e quindi anche il Cristianesimo in Egitto sino alla fondazione dell'Impero d'Oriente; la sezione V, l'archeologia bizantina, e cioè l'Egitto bizantino, l'Egitto arabo ne' suoi rapporti con l'Impero bizantino e l'arte copta. Il Comitato del Congresso si propone di rendere il viaggio e il soggiorno in Egitto tanto

facili, quanto poco dispendiosi; e offre già riduzioni di viaggio per mare e per terra, buone condizioni per gli alloggi, escursioni nell'Alto Egitto, per visitare i monumenti di Tebe, di File, di Edfon, di Dendérah e di Abido.

Congresso internazionale di storia dell'arte medioevale e moderna in Roma nel 1910. Molti studiosi riunitisi in Roma, sotto la presidenza di Giulio Cantalamessa, Corrado Ricci e Adolfo Venturi, hanno deliberato di promuovere un Congresso internazionale di storia dell'arte medioevale e moderna in Roma nell'anno 1910. L'idea è stata favorevolmente accolta da tanti desiderosi che la disciplina professata conquistasse il suo posto, che sieno discussi i problemi che la solidarietà negli studi, i metodi, le volute conformità rendono ogni giorno più importanti, e tutti gli altri che la scienza cerca di risolvere per chiarire le relazioni internazionali dell'arte dell'evo medio e moderno. Il Comitato prepara il programma del Congresso.

Congresso storico internazionale di Berlino. Monsignor Wilpert presenterà a quel Congresso le splendide riproduzioni dei mosaici di Santa Maria Maggiore, che il dotto ha potuto far riprodurre nel modo migliore, scoprendo sotto lo stucco intatti gli antichi mosaici.

Esposizione d'arte antica a Pietroburgo. La Rivista d'arte antica «*Starjè Godij*» ha promosso un'esposizione che si terrà a Pietroburgo nei mesi di novembre e dicembre di quest'anno. Si raccoglieranno dipinti d'antichi maestri, provenienti da private Raccolte. Nessuna simile esposizione fu tenuta sin qui in Russia. Solo nel 1906, grazie all'attività del Diaghileff si adunarono nel palazzo della Tauride quasi tutti i ritratti storici conservati nelle Collezioni del paese. L'Esposizione di «*Starjè Godij*» non potrà essere altrettanto numerosa di quadri, ma già si annunciano, tra i quadri italiani che verranno esposti, i bei nomi del Carpaccio, di Filippo Lippi, del Luini, di Paris Bordone, del Tiepolo, ecc.

Comitato trentino per le onoranze ad Alessandro Vittoria nel III centenario della sua morte.

Nel mese di ottobre di quest'anno si inaugurerà il monumento che Trento ha voluto innalzare al suo illustre figlio Alessandro Vittoria nel III centenario della sua morte; e il Comitato promotore, nel giorno dell'inaugurazione, farà tenere una conferenza sul celebrato artista trentino. Oratore sarà Adolfo Venturi.

Concorso al posto di direttore e professore nella Scuola dell'arte della Medaglia. Il Ministero del Tesoro ha aperto un secondo concorso al posto di professore di modellatura e composizione nella Regia Scuola dell'arte della Medaglia, con lo stipendio di L. 4000 annue. Il posto di professore, cui è anche affidata la direzione della Scuola, acquista, attesi gli alti fini che questa si propone, una speciale importanza nel campo artistico.

Le domande degli aspiranti accompagnate dai documenti prescritti e dai titoli, dovranno essere fatte pervenire alla Direzione Generale del Tesoro (Div. V^a) non più tardi del giorno 10 settembre 1908.

Concorsi a posti di direttore nelle Gallerie, nei Musei e negli Uffici regionali dei monumenti. Il giorno 27 di luglio si sono adunate le commissioni giudicatrici del concorso per i posti di direttore; ma avendo il Consiglio di Stato data sentenza contro l'ammissione al concorso di tutti coloro che, senza aver grado ufficiale in quegli Istituti, ne tennero per incarico la direzione, il numero de' concorrenti è stato esiguo. Sappiamo che sono stati nominati i direttori delle gallerie di Roma, Modena e Milano,

Per la conservazione del quadro di Simone Martini in San Lorenzo di Napoli. Scoperchiato il tetto della chiesa, la gran tavola si trovava in condizioni rovinose, anche a causa del polverone prodotto dai lavori murari. La Direzione generale delle antichità e belle arti, informata del fatto, ha fatto trasportare l'opera preziosa nel Museo Nazionale, dove resterà in salvo almeno temporaneamente.

Incrementi del Museo nell'Hôtel de Cluny a Parigi. Una serie di maioliche italiane del Cinquecento è entrata a far parte, per dono del sig. Salet, del museo di Cluny.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

A. AGRESTI: *I Preraffaellisti*. Torino, Società tipografico-editrice nazionale (già Roux e Viarengo), 1908.

All'arte che fu detta, prima con intenzione satirica poi con ammirazione in gran parte convenzionale, *preraffaellita* è toccata la cattiva sorte di diventare per un certo tempo « arte di moda »; ogni persona intellettuale ha perciò creduto di poterne e saperne dir qualche cosa e di essersene, con maggiore o minore fatica, formato un giusto concetto: ecco come, intorno a questo periodo della moderna arte inglese, si sono formati tanti erronei giudizi e tante ridicole definizioni.

Uno studio critico sull'argomento ha dunque una grandissima importanza: i problemi da porre e da tentar di risolvere sono molti e grandi e possono portare a conclusioni che riguardino, non la sola arte inglese, ma lo svolgimento generale dell'arte; essi pullulano però sopra un terreno in massima parte vergine di studi preparatori e riguardano un materiale artistico disparato e sparso per l'Europa e l'America in collezioni talvolta di difficile accesso: le difficoltà sono dunque grandissime e io non credo sia possibile fare sul movimento preraffaellista quel lavoro esauriente che l'Agresti (com'egli scrive nella introduzione) crede d'aver fatto col suo libro, senza un amplissimo studio e una lunga preparazione.

Il preconconcetto del voler esaurire il suo tema ha anzi nuociuto assai al libero svolgimento di esso poichè ha consigliato l'autore a lasciar da parte tutte le questioni ch'egli non sentisse nella propria mente già risolte e a dar alle altre una soluzione più categorica che dimostrativa.

Ne è venuto fuori piuttosto uno studio letterario che uno studio artistico: nel libro acquistano più importanza le *idee* artistiche e i canoni estetici de' preraffaellisti che non le loro qualità pittoriche, che non il loro modo, non già di *intendere* ma di *praticare* l'arte; ma le idee estetiche d'un artista (fortunatamente per l'arte) non costituiscono mai la sua arte: bene

spesso anzi non vi corrispondono neppure, tanto la creazione artistica sa mantenersi libera dai concetti teorici.

Di ciò ha fatto così poco conto l'Agresti che nel suo libro *arte preraffaellita e teorie artistiche de' preraffaellisti* si confondono spesso e si identificano, ed egli può credere, studiando minutamente « le idee artistiche e la vita di quelli che lo iniziarono e di quelli che ne furono e ne sono i continuatori », ¹ d'aver anche messo in chiara luce che cosa fu e che cosa è l'arte preraffaellita e quale valore essa ha nello svolgimento internazionale dell'arte moderna.

Da questo modo erroneo d'intendere gli studi dell'arte derivano le altre manchevolezze del libro.

Studiando le fonti del preraffaellismo e le sue relazioni con l'arte italiana del Quattrocento, problemi importanti per la conoscenza intima dell'arte preraffaellita e per la sua valutazione estetica e storica sono stati dall'autore del tutto tralasciati: egli si contenta di asserire la influenza della primitiva arte italiana e passar oltre; ma se questo basta per un effimero articolo di giornale, non basta per uno studio critico compiuto ed organico.

Quali opere italiane quattrocentesche erano a Londra tra il 1845 e il '50? Quali poterono studiare i preraffaellisti e come le studiarono? Quali precise tracce, quali ricordi di esse sono rimasti ne' loro dipinti? Ci sono disegni, schizzi giovanili del Brown, del Rossetti, del Millais, dell'Hunt che ci aiutino a seguire il loro sviluppo e a rifare la loro via? Tutto questo l'autore non dice, nè si preoccupa di ricercare per mezzo di diligenti raffronti; si contenta di notare ne' quattrocentisti italiani « una grande ingenuità, una semplicità grandissima di concetto e di esecuzione, una sommissione assoluta, quasi una dedizione di tutto l'artista, dei suoi mezzi, dei suoi desideri, delle sue ambizioni allo spirito dell'opera sua », ² e viene senz'altro a parlare del quadro di Filippino *La Vergine che appare*

¹ Introduz, pag. 10.

² Cap. III, pag. 81.

a *San Bernardo* come dell'opera che riassume in sè tutta la umiltà e la semplice ingenuità del Quattrocento e che meglio spiega la tendenza de' preraffaellisti inglesi.

Ora il quadro del Lippi è forse tra quanti ne produsse il Quattrocento, il meno quattrocentesco, uno di quelli in cui la semplicità e la ingenuità sono meno conservate e per convincersene basta guardare la figura dell'angelo che accorre a sinistra: lo spirito del quadro è ben lungi da quello de' dipinti del Mantegna, dell'Orcagna e di Giotto, all'influenza dei quali l'autore accenna più sopra mettendoli in fascio col Gozzoli, coi Lippi e col Perugino, senza dirci in che l'uno e in che l'altro di essi sia stato preso a modello. E io non saprei davvero trovare in alcuno de' quadri preraffaellisti a me noti nulla nè del Mantegna, nè dell'Orcagna e tanto meno di Giotto. Ad ogni modo il quadro di Filippino si trovava e si trova nella chiesa della Badia a Firenze e i confratelli della Prae-Raphaelite Brotherhood non erano nel 1450 ancora venuti in Italia. Perchè non parlare invece del *Marte e Venere* di Sandro Botticelli di cui sono tanti e continui ricordi ne' quadri de' preraffaellisti? Le somiglianze con Filippino Lippi non derivano forse, più che dallo studio diretto di lui, dallo studio di Sandro le cui opere erano tanto maggiormente conosciute?

Resta a questo modo una grande indeterminatezza intorno a questa scuola artistica racchiusa soltanto entro formule teoriche e definizioni letterarie e più indeterminate ancora risultano le figure di ciascun artista studiato.

I caratteri distintivi di ciascuno si perdono e si confondono coi caratteri della scuola e le poche osservazioni che l'autore fa qua e là a questo proposito riguardano per solito più la scelta de' soggetti e le convinzioni filosofiche che le abitudini artistiche e la scelta de' motivi pittorici: così, a proposito di Holman Hunt, ci dice che fu un convinto moralista e de' l'arte si valse soprattutto a scopo morale; di John Everett Millais ci dice che seguì un po' troppo spesso la moda; di Burne Jones che ebbe « una maniera originale di vedere gli atteggiamenti delle figure, i tipi, i caratteri ed al tempo stesso una particolare visione e tecnica del colorito ».²

Del modo col quale Burne Jones acquistò la propria originalità, l'Agresti non ci dice che questo: « una malattia che lo colpì al principio del 1862 fu la salvezza del suo carattere artistico e gli fece acquistare quella personalità che fino a quel momento non era riuscito ad avere ».¹ Racconta come egli venisse a Venezia convalescente in compagnia del Ruskin ed ammirasse molto i Veneziani e conclude dicendo che, « tre mesi dopo, la convalescenza era finita ed egli aveva trovato se stesso ».¹ Esaurita la parte aneddot-

tica, egli non si ferma a studiare il fenomeno artistico e questo metodo non vale certo a lasciarci una idea precisa della figura artistica di ciascun artista studiato.

Lo studio di raffronto minuto e preciso delle opere di ciascun artista con quelle dell'altro avrebbe indubbiamente portato il critico anche a una più precisa esposizione dello svolgimento artistico di ciascuno, l'avrebbe portato a metter in rilievo le differenze tra il Rossetti dell'*Infanzia della Vergine* e il Rossetti di *Proserpina*; tra l'Holman Hunt dei *Missionari in Bretagna* e l'Holman Hunt dell'*Ombra della Morte*; l'avrebbe portato a studiare l'efficacia de' viaggi orientali sulla gamma coloristica di Holman Hunt e della completa padronanza e direi quasi virtuosità tecnica negli ultimi quadri del Rossetti e meglio ancora del Millais.

Il libro dell'Agresti è dunque, nella parte critica, manchevole e un po' superficiale; assai più acuto e compiuto è invece nella parte storica.

Le notizie che l'autore ha raccolto intorno alle persone del suo studio, sebbene talvolta in forma aneddotica, sono copiose ed esatte e molte di esse erano o poco o mal note: le relazioni fra la poesia, la filosofia e la pittura sono messe in luce chiara e precisa e in poche pagine l'autore riesce a dirci quello che è la poesia del Rossetti e la filosofia del Ruskin molto meglio di quanto non abbia fatto per la pittura. Le ripetizioni e le frasi fatte, che in alcune pagine del libro sembrano rivelare la mancanza o la indeterminatezza del concetto, ricorrono assai meno quando l'autore sintetizza lo svolgersi del pensiero inglese nella seconda metà del secolo scorso.

Nella conclusione del libro l'autore poteva forse delineare un po' più precisamente il valore de' preraffaellisti in relazione al momento artistico che attraversiamo noi ora, seguendo, almeno nelle due correnti principali di Francia e d'Italia, il continuarsi di alcune tendenze artistiche e di alcuni motivi pittorici, che egli certamente conosce.

Un'ultima osservazione vorrei fare su la forma: scrivendo di qualsiasi cosa, ma soprattutto scrivendo d'arte, mi par necessario che lo scrittore dedichi alla bellezza de la esposizione gran parte della sua fatica: il libro dell'Agresti è, sotto questo riguardo, un po' affrettato: in mezzo a molte pagine scritte con efficacia ed eleganza di stile compare qua e là qualche vacuità ed anche qualche scorrezione: questo l'Agresti sapeva e doveva evitare.

L'edizione è sotto ogni rapporto lodevolissima e le incisioni e le tavole sono tali da lasciarci solo il desiderio che esse fossero più numerose.

GUGLIELMO PACCHIONI.

Cap. XI pag. 301 e pag. 295.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

151. BRAUN (EDMUND WILHELM), *Doccia porcelain of the earliest period*. (*The Burl. Mag.*, vol. XIII, pag. 145-150; London, 1908).

Carlo Wendelin Anreiter, appartenente a una celebre famiglia viennese di pittori su porcellana, ebbe una notevole parte nelle origini della manifattura di Doccia. Nella collezione Rothberger di Vienna e nel Museo di Troppau, l'A. ha notato due lavori del Wendelin, ov'è, oltre la firma di lui, l'indicazione « Fierenze »: e questi forse, che hanno il carattere di saggi piuttosto che di lavori compiuti, sono i più antichi prodotti conosciuti di Doccia, prodotti modellati evidentemente su porcellane viennesi, ma con un carattere tutto originale quanto alle figurine, le quali derivano da stampe italiane contemporanee.

Nel periodo iniziale dello sviluppo della manifattura, si notano anche prodotti sotto il diretto influsso delle porcellane di Meissen; e fra essi l'A. ne ricorda di appartenenti al Museo Civico di Torino, con la marca di Pietro Fanciullo. Il B. nota pure alcuni errori, contenuti nelle opere del Franks e dello Chaffers, circa le origini delle varie manifatture italiane di porcellana, e promette infine di dedicare all'argomento un volume, che, a giudicare da questo saggio, sarà importantissimo.

152. FRANCESCHINI (GIOVANNI), *La psicologia dell'autoritratto in arte*. (*Emporium*, vol. XXVII, pagine 443-457; Bergamo, 1908).

Quasi sempre i pittori, ritraendo sè stessi, hanno ceduto al desiderio di lasciare ai posteri un'immagine più grata del vero. E, se non quasi sempre, nella maggior parte dei casi i pittori hanno ritratto le proprie sembianze in età adulta o avanzata; di che è la naturale spiegazione nel fatto che l'amore a sè stessi, e la cura della propria memoria oltre la tomba, si fanno sentire più acutamente, vieppiù la morte s'avvicina.

A queste conclusioni generali l'A. è condotto da uno studio molto superficiale degli autoritratti più celebri, parecchi dei quali egli cita e riproduce senza essersi nemmeno accertato della loro autenticità. E ne cita anche taluno che non esiste.

153. GABRIELLI (ATTILIO), *Illustrazioni storico-artistiche di Velletri*. — Velletri, Stab. tip. Pio Stracca, 1907.

L'amore del natio loco ha dettato il libro, e se talvolta ha indotto l'A. a esaltare più del necessario le opere artistiche di Velletri, lo ha tratto insieme a ricercare con minuzia e diligenza la storia delle opere stesse; onde queste *Illustrazioni* senza pretesa critica rappresentano in conclusione un contributo pregevole alla conoscenza del patrimonio artistico veliterno.

154. HÜLSEN (CH.), *The legend of Aracoeli*. (*Journal of the British and American Archaeological Society of Rom*, vol. IV, n. 1, pag. 39-48; Rom, 1907).

Spiega lucidamente le origini della leggenda di Augusto e della Sibilla, accennando ad alcune fra le rappresentazioni artistiche della leggenda stessa e specialmente a quella del secolo XIII, esistente nella chiesa di Aracoeli.

Storia particolare dei monumenti.

155. ASTOLFI (CARLO), *Nuovi dipinti dell'Alunno e del Folchetti*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 85-89; Ascoli Piceno, 1908).

L'A. attribuisce all'Alunno due frammenti di polittico, conservati nella sacrestia della chiesa di Santa Maria di Piazza in Sarnano, nonchè due tavole della sacrestia della chiesa di Santa Teresa in Matelica, già credute di Lorenzo II da Sanseverino. Del Folchetti, seguace di Fiorenzo, ritiene la tavola esposta col n. 12 nella sala X della mostra di Perugia.

156. AURINI (G.), *Di un ignorato bassorilievo quattrocentesco nell'Ospedale militare di Ancona*. (*L'Ordine*; Ancona, 27 giugno 1908).

La storia del bassorilievo, nel quale è ritratta la visione del B. Gabriele Ferretti, si connette a quella della tomba eretta al beato in San Ciriaco. Secondo antiche memorie, l'uno e l'altra furono commessi a Carlo Crivelli, ma questi diede semplicemente i disegni, mentre l'esecuzione delle opere spettò a uno scultore ignoto che l'A. tenta identificare con un Matteo di Antongiacomo da Ancona, aiuto di Francesco di Giorgio.

157. BARGAGLI PETRUCCI (FABIO), *Una statua senese al Louvre*. (*Rassegna d'arte senese*, a. III, pag. 85-90; Siena, 1907).

La statua in legno di San Cristoforo, entrata nel Louvre col legato Piot, appartenne certamente alla cappella Bichi

in Sant'Agostino di Siena. La tradizione, in Siena, attribuiva l'opera a Giacomo della Quercia (o della Guercia, come il B. vuol che si dica) e l'A., fondandosi su rapporti corsi fra questo maestro e Galgano Bichi, tenta dimostrare che l'ipotesi tradizionale risponde al vero. Crede tuttavia che l'opera, lasciata incompiuta da Giacomo, fosse condotta a perfezione da Pietro del Minella. Dice infine che *forse* a queste sue asserzioni non mancherà *presto* la prova documentale; e per vero sarebbe stato assai meglio che la prova fosse venuta prima delle asserzioni.

158. BERENSON (BERNHARD), *La Madonna pisana di Masaccio*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 81-85; Milano, 1908).

Illustra ampiamente la *Madonna* della collezione Sutton, nella quale come l'A. già ebbe ad accennare, è da riconoscere la parte principale del polittico del Carmine. E coglie l'occasione per ritornare su alcuni dipinti disputati fra Masaccio e Masolino (come la *Madonna* di Brema, del 1423, e la *Resurrezione di Tabita*, e gli affreschi di San Clemente) e dimostrare, una volta di più, che a Masaccio non possono appartenere. A Masaccio infine attribuisce una *Circoncisione* che fece parte della collezione Toscanelli, ed oggi pare irrimediabile.

159. CANUTI (FIORENZO), *Un antico dipinto a Città della Pieve*. (*Rassegna d'arte senese*, a. IV, pag. 10-21; Siena, 1908).

Nella chiesa di San Bartolomeo, una *Crocifissione* grandiosa (circa 7 metri per 9), frescata circa la fine del secolo XIV da un maestro senese, che il C. tende a identificare con Giovanni d'Asciano.

160-161. CHIAPPELLI (ALESSANDRO), *Per un quadro di Iacopo Bellini*. (*Corriere della Sera*; Milano, 27 luglio 1908).

Id., *La Madonna di Iacopo Bellini agli Uffizi di Firenze*. (*Giornale d'Italia*; Roma, 28 luglio 1908).

Nega che l'ammirabilissima *Madonna* sia opera originale di Iacopo.

162. DANIEL (A. M.), *Michelangelo's Moses and Greco-Roman sculpture*. (*Journal of the British and American Archaeological Society of Rom*, vol. IV, n. 1, pag. 32-38; Rom, 1907).

Istituisce un confronto fra il *Mosè* e i capolavori della scultura antica per venire alla conclusione che gli studi sull'antico di Michelangiolo non hanno avuto per la concezione e l'esecuzione del *Mosè* se non una minima importanza. Il *Mosè* è, in sostanza, per il D., un'opera senza precedenti, il che non è; ma il precedente va ricercato nel rinascimento italiano, non nell'antichità classica.

163. DAVIES (GERALD S.), *A sidelight on Donatello's Annunciation*. (*The Burl. Mag.*, vol. XIII, pagine 222-227; London, 1908).

Partendo da confronti con opere di Bartolomeo Rossellino, tenta dimostrare che la *Annunciazione* di Santa Croce non poté esser compiuta né dopo il 1447 (!) né prima del 1433. E infatti Bernardo nella *Annunciata* di Empoli (1447) imita

palesamente l'*Annunciata* di Santa Croce, mentre nella *Annunciazione* del Duomo di Arezzo (1433) non mostra il benché menomo ricordo dell'opera di Donatello. E questa dunque non esisteva nel 1433; se fosse esistita il Rossellino l'avrebbe certamente imitata!!!

164. FABRICZY (CORNELIO DE), *Documenti su due opere di Antonio Rossellino*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 162-166; Firenze, 1907).

Si riferiscono alla tomba di Maria d'Aragona, nella chiesa di Montoliveto, e alla tomba del vescovo Roverella, nella chiesa di San Giorgio a Ferrara.

165. FERRI (PASQUALE NERINO), *Di due disegni sconosciuti del Perugino*. (*Rivista d'arte*, a. V, pagine 151-152; Firenze 1907).

Un disegno per il *San Giovanni Battista* della tavola della Tribuna, e un altro per il *Padre Eterno* della lunetta della tavola dell'*Assunzione*, nella Galleria Antica e Moderna; l'uno e l'altro appartengono alla raccolta degli Uffizi.

166. FOGOLARI (GINO), *Le portelle dell'organo di Santa Maria dei Miracoli di Venezia*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 121-137 e 161-176; Roma, 1908).

Illustra minuziosamente le pitture compiute da Pier Maria Pennacchi per l'organo della chiesa dei Miracoli, oggi parzialmente ricomposto nella Galleria di Venezia, in grazia del recupero delle due tavole depositate nella chiesa di San Francesco alle Vigne, e dell'acquisto dell'*Angelo annunciante* della collezione Langton Douglas. Tasse quindi un compiuto elenco degli organi con pitture, già esistenti nelle chiese veneziane.

167. FRIZZONI (GUSTAVO), *Autoritratti di Gerolamo Romanino*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 215-217; Roma, 1908).

In una *Sacra Famiglia*, spettante alla collezione Calvi (Milano), la figura di *San Giuseppe* è l'autoritratto del Romanino, all'età di circa settant'anni. Più vecchio ancora appare il pittore nel suo ritratto, acquistato testé per gli Uffizi, e quest'ultimo va pertanto attribuito al momento estremo (circa 1560) dell'attività del Romanino; ciò che ne scusa il mediocre valore artistico.

168. GADDONI (SERAFINO), *La Madonna delle Grazie venerata nell'Osservatorio d'Imola*. — Modena, Tip. dell'Immacolata Concezione, 1908.

Fra i ricordi di funzioni solenni e di prodigiosi eventi, dai quali è per la maggior parte costituito il volume, è interessante per gli studiosi la notizia che la miracolosa *Madonna* viene creduta opera di Gentile da Fabriano.

169. GEROLA (GIUSEPPE), *Un'altra Madonna del Montagna*. (Estratto dagli *Atti dell'Accademia degli Agiati in Rovereto*, s. III, vol. XIII, fasc. III-IV). — Rovereto, Tip. U. Grandi, 1907.

Riproduce e illustra brevemente, attribuendola a Bartolomeo Montagna, una *Madonna abbracciata al Bambino*, gemma della piccola collezione Vaeni (Venezia).

170. LAFOND (PAUL), *Les portraits d'Antonio Moro au Musée du Prado*. (*Les arts*, n. 76; Paris, avril 1908).

Correda di un breve testo un gruppo di splendide riproduzioni dei ritratti del Moro, conservati, per la maggiore e miglior parte, nel Prado.

171. LUPATTELLI (ANGELO), *Di una Annunciazione della Mostra di Perugia*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 90-94; Milano, 1908).

Ancora la *Annunciazione* della collezione Raineri, che, come già lo Scavanti così il L., si sforza invano di attribuire al Perugino.

172. MASON PERKINS (F.), *Un capolavoro dimenticato di Domenico di Bartolo*. (*Rassegna d'arte senese*, a. IV, pag. 22-25; Siena, 1908).

Nella chiesa del Rifugio (Siena), una *Vergine orante*, già attribuita variamente al Vecchietta, a Matteo di Giovanni, a Benvenuto di Giovanni.

173. MAUCERI (ENRICO), *Su alcuni dipinti del Museo archeologico di Siracusa*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pagine 202-206; Roma, 1908).

Un pentitico meraviglioso della Pinacoteca di Siracusa è attribuito dall'A. a un pittore locale, sotto influssi veneti, e può convenirsi in questo giudizio per quanto concerne l'origine locale dell'opera, ma gli influssi che in essa si manifestano sembrano a me quegli stessi, marchigiani, non veneti, estesamente dominanti in Sicilia verso la metà del sec. XV. In tale momento si svolgeva nell'isola una corrente pittorica, che non potrebbe dirsi marchigiana pura, ma certamente ha affinità di sviluppo colla pittura marchigiana, e forse trae origine da pittori marchigiani immigrati. A una corrente essenzialmente diversa spetta l'ancona di *San Lorenzo*, nella stessa Pinacoteca: questa a mio avviso è una opera catalana pura, o se vogliasi di un siciliano sotto influssi esclusivamente ispano-catalani, mentre il M., pur ammettendo in essa gli influssi spagnuoli, la crede di un alunno dell'autore del pentitico.

Al pittore stesso del *San Lorenzo* il Mauceri attribuisce una *Madonna* della chiesa di San Giovanni Battista in Siracusa, che a me pare un'altra opera di carattere tutto umbro-marchigiano. In ultimo il M. esalta la *Annunciata* di Antonello, provenuta a Siracusa da Palazzolo Acreide; e qui finalmente son lieto di trovarmi d'accordo col valoroso A. ed amico.

174. MUÑOZ (ANTONIO), *Studii su Melozzo da Forlì*, (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 175-180; Roma, 1908).

Il ritratto di Filiaso Roverella, vescovo di Ravenna, da breve tempo appartenente alla Pinacoteca di Cesena, viene attribuito dall'A. agli ultimi anni della carriera artistica di Melozzo. Questi morì nel 1494, quando il prelato, presentato nel dipinto come un uomo di età abbastanza avanzata, non toccava ancora i cinquant'anni. Donde un primo argomento a dubitare dell'attribuzione proposta, argomento tuttavia non decisivo; ma dubbi più gravi ispira la mediocrità di talune parti dell'opera, mediocrità che non sembra agevole imputare esclusivamente ai restauratori.

L'A. accenna anche alle note tele di San Marco, recando una notizia che dimostra con quasi assoluta certezza come esse facessero parte di un medesimo stendardo.

175. NOVATI (FRANCESCO), *Un pastello di Leonardo da Vinci da ritrovare*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pagina 85; Milano, 1908).

Nel 1799, Antonio Mussi, professore nell'Università di Pavia, illustrò poeticamente un *volto del Salvatore*, da lui posseduto e da lui considerato come un disegno originale colorato a pastello, di Leonardo da Vinci. Con tale pastello non possono esser certamente identificati nè il *Cristo* di Weimar nè quello di Strasburgo; potrebbe esserlo invece quello di Brera, che appartenne per l'appunto al Mussi, ma fra esso e l'illustrazione poetica non è una rispondenza interamente esatta.

176. PÉRATÉ (ANDRÉ), *Les mosaïques du Baptistère de Florence, à propos de leur restauration*. (*Les arts*, n. 74; Paris, février 1908).

Dai recenti restauri, ai quali appena accenna, trae argomento per una descrizione piacevole, condita di osservazioni alquanto ingenue.

177. PHILLIPS (CLAUDE), *St. John the Baptist by Cesare da Sesto*. (*The Burl. Mag.*, vol. XIII, pag. 34-38; London, 1908).

L'A. illustra finemente un *San Giovanni Battista*, da lui recentemente acquistato e da lui attribuito al periodo così detto romano di Cesare da Sesto. E ne trae argomento per fermarsi su tale periodo dell'attività del pittore, e dimostrare che, anche quando subì gli influssi di Raffaello, Cesare rimase, schiettamente e intimamente, un lombardo.

178. RICCI (CORRADO), *Un disegno di Andrea del Sarto*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 133; Firenze, 1907).

Un disegno a matita rossa nel Gabinetto delle stampe di Roma (n. 130494); un primo pensiero, suppone il R., per la figura dalla Madonna nella *Sacra Famiglia* del Prado (n. 385).

179. RICCI (CORRADO), *Resti di attari antichi*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 209-214; Roma, 1908).

Illustra l'altare della chiesa primitiva di San Grisogono (Roma), interessante monumento inedito del secolo XII, che trova riscontro con altri di Santa Cecilia, di San Marco, di Santa Maria in Cosmedin, ecc.: accenna pure all'antico altare della chiesa dedicata da Galla Placidia a San Giovanni Evangelista in Ravenna. negletto oggi e spogliato dei suoi marmi preziosi, e infine a una fronte d'altare del sec. VIII, recentemente acquistata per il Museo di Ravenna.

180. RIZZOLI (LUIGI), *Madonna scolpita da Giovanni Dalmata*. (*Vita d'arte*, a. I, vol. I, pag. 332-335; Siena, 1908).

Non par dubbia l'attribuzione a Giovanni Dalmata della *Madonna*, esistente ora nel palazzo Piovene Sartori di Padova: molto probabile anche l'ipotesi del R. che l'opera

fosse commessa al Dalmata, quand'egli lavorava in Venezia (1498), da Nicolò Franco vescovo di Treviso.

181. ROCCHI (FRANCESCO), *San Giovanni in Com-pito*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 184-190; Roma, 1908).

Una chiesa dimenticata, sulla via Emilia, presso Savignano; nella quale, sebbene la costruzione non sia posteriore al secolo VII, può riconoscersi una manifestazione ancora informe e forse inconscia dello stile romanico (?). Tale sembra almeno l'avviso dell'A., che ha avuto cura di non spiegarsi troppo chiaramente.

182. TOLOMEI (ETTORE), *Le Sibille giottesche a Cortina di Ampezzo*. (Estratto dall'*Archivio per l'Alto Adige*, a. III, fasc. I). — Trento, Zippel, 1908.

Descrive minutamente l'affresco già noto, esistente in una casa (adibita oggi ad albergo), che, secondo una notizia non bene controllata ma molto verisimile, era nel medio evo quella ove sedeva il Capitano di giustizia.

183. WEALE (W. H. JAMES), *Memlinc's Passion picture in the Turin Gallery*. (*The Burl. Mag.*, volume XII, pag. 309-311; London, 1908).

L'opera di Torino va sicuramente identificata con quella dipinta dal Memlinc per il suo amico William Vredelant e collocata nel 1480 su un altare della chiesa abbaziale di San Bartolomeo, a Bruges.

Biografia artistica.

184. BIADEGO (GIUSEPPE), *Pisanus pictor*. (*Atti del R. Istituto Veneto*, A. acc. 1907-08, t. LXVII, p. II, pag. 837-859; Venezia, 1908).

La biografia del Pisanello viene profondamente modificata dai documenti preziosi che il B. ha rintracciato e pubblica in questo studio. Indichiamo soltanto i più notevoli fra i nuovi dati: il maestro non si chiamava Vittorio, ma Antonio; nacque da Bartolomeo da Pisa e da Isabella di Nicolò nel 1397, non nel 1380, come si ritenne finora; morì infine nell'ottobre 1455, e questa data ultima coincide presso a poco con l'opinione già prevalente.

185. CALZINI (EGIDIO), *Raffaello e Maddalena Doni*. (*L'ita d'arte*, a. I, vol. II, pag. 1-11; Siena, 1908).

Raffaello amò Maddalena Doni? Il C. lo crede ma non lo dice. Dice soltanto che quando Raffaello visse a Firenze, Maddalena fu l'ispiratrice sovrana delle sue creazioni artistiche, e fu il modello idealizzato dal giovane pittore nella *Madonna del cardellino* e nella *Bella giardiniera*.

186. CONWAY (W. MARTIN), *Dürer's works in their order*. (*The Burl. Mag.*, vol. XIII, pag. 214-216; London, 1908).

L'A. premette che egli possiede 14 casse di fotografie di pitture, disegni e stampe del Dürer incollate accuratamente su cartoncini di pollici $14 \frac{3}{8} \times 10 \frac{1}{2}$, e segue dicendo che, essendogli occorsa molta fatica per ordinare cronologicamente tutto questo materiale fotografico, ha voluto almeno che la sua fatica valesse a risparmiarne altrui una simile. Ma poi a quel che pare si pente, e si limita a dare

un saggio che dovrebbe tuttavia nei suoi intendimenti servir di modello per una classificazione dell'opera del Dürer, da farsi da una persona seria. Perchè, conclude il C., «I am not a serious student of anything». Beato lui!

187. COOK (HERBERT), *Pacheco, the master of Velasquez*. (*The Burl. Mag.*, vol. XII, pag. 295-300; London, 1908).

Brevi e interessanti note sul pittore, che andò confuso col Velasquez e col Zurbaran. Il C. crede che al Pacheco spettò per l'appunto l'*Adorazione dei Pastori*, di Londra, già attribuita all'uno e all'altro dei due suoi contemporanei più favoriti dalla fama. Nota anche giustamente come il Pacheco abbia subito gli influssi del Greco e come, per suo mezzo, i ricordi, patenti nel Velasquez, del Greco stesso trovino una logica spiegazione.

188. FRATI (LODOVICO), *Il progetto di un monumento al Correggio in Milano*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 139-150; Firenze, 1907).

Notizie interessanti di ricerche compiute nel secolo XVIII, intorno alla vita del Correggio, con lo scopo precipuo di rettificare la biografia vasariana. Sul Correggio voleva scrivere un libro il pittore Lodovico Antonio David, e un altro pittore, Alessandro Mari, voleva dedicargli una lapide ornata in Milano, ma nè fu scritto il libro nè fu compiuto il monumento.

189. GEROLA (ERNESTA), *Un'invenzione di Iacomo da Ponte e di due pittori trentini*. (Estratto dalla rivista *Tridentum*, a. 1907, fasc. IV). — Trento, Soc. tip. ed. trentina, 1907.

Il 15 gennaio 1535, «Iacomo Antonio da Trento et Iacomo da Trento et Iacomo dal Ponte di Bassano, depentori» ottennero dal Senato Veneto il Brevetto d'invenzione per un «nuovo inzegno et modo... di far molini, siege, condur, alzar acque, seccar, ecc.». Questo documento è il più antico fra quelli che si riferiscono al bassanese, ed è l'unico conosciuto sui due pittori trentini.

190. HORNE (HERBERT P.), *Iacopo del Sellaio*. (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pag. 210-213; London, 1908).

Ricostruisce sinteticamente l'intera biografia del pittore, fondandosi in gran parte sui dati già cognitivi e in parte anche sui risultati delle proprie ricerche. Ed è tale ricostruzione diligente e pregevole, senza tuttavia che molto aggiunga alle conoscenze già acquisite o che modifichi sensibilmente il giudizio già fatto su Iacopo. Alle opere di questo l'H. aggiunge un *San Gerolamo* di sua proprietà, parte forse della predella dell'ancona di Berlino, mentre gli toglie la *Pietà* e l'*Adorazione dei Magi*, attribuitegli dal Berenson, nel piccolo Museo di Sant'Apollonia.

191. POGGI (GIOVANNI), *La patria di Niccolò Pisano*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 153-161; Firenze, 1907).

Riprende in esame tutti i documenti e tutte le iscrizioni, ove si faccia allusione alla provenienza e alla patria di Niccolò, per venire alla conclusione che il maestro fu chiamato

e si chiamò *pisano*, in quanto egli era nato in Pisa o vi aveva la sua dimora, non già perchè *pisano* fosse il suo cognome o soprannome. Dopo di che pubblica per la prima volta integralmente il documento, cui già accennò il Venturi (*L'Arte*, a. IX, pag. 127) e dove Nicola è semplicemente indicato come « de Apulia »; ma non crede che tale documento basti a giustificare oggi una designazione diversa da quella di *pisano*, che Nicola stesso preferì.

192. SERRA (LUIGI), *Note su Alessandro Vittoria*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 95-99 e 108-114; Milano, 1908).

Pregevoli osservazioni sulla educazione artistica del Vittoria e sui caratteri generali delle sue opere. Fra queste il S. si ferma poi a studiare in modo particolare quelle compiute fuori di Venezia.

193. SERRA (LUIGI), *Note su Alessandro Vittoria*. (*Ausonia*, a. II, MCMVII, pag. 315-343; Roma, 1908).

L'A. prosegue le sue ricerche sul Vittoria (cfr. n. 192), studiando qui particolarmente e non senza diligenza e finezza l'attività da lui spiegata in Venezia. In complesso questo e il precedente studio, sebbene la ripartizione della materia fra l'uno e l'altro non sia fatta nel modo più razionale, e sebbene sia sfuggita al S. qualche opera importante del Vittoria che si trova all'estero, costituiscono una notevole monografia sul maestro.

194. SERRA (LUIGI), *Nel centenario di Alessandro Vittoria*. (*Emporium*, vol. XXVII, pag. 431-442; Bergamo, 1908).

L'A. riassume o ripete qui concetti già espressi negli altri suoi studi sul Vittoria (cfr. n. 192-193).

195. SIRÉN (OSVALD), *Giotto und seine Stellung in der gleichzeitigen Florentinischen Malerei*. — Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1908.

Il volume è consacrato principalmente a Giotto, ma reca un contributo pregevolissimo alla conoscenza di tutta la pittura fiorentina del tempo. Il S. si dimostra veramente padrone dell'argomento, circa il quale ha esteso le sue ricerche, e con buoni risultati, anche nelle collezioni americane. A lui che si è spinto così lontano, è sfuggita tuttavia un'opera di Giotto (o che tale almeno è a mio avviso), vicinissima al centro principale delle sue ricerche; una piccola *Deposizione* che appartenne alla collezione Ranghiasi di Gubbio ed ora a una collezione privata viterbese.

196. SUPINO (IGINO BENVENUTO), *Una ricordanza inedita di Francesco di Marco Datini*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 134-138; Firenze, 1907).

Un nuovo e interessante documento sulle contestazioni tra il mercante pratese e i pittori che lavorarono per lui con sua poca soddisfazione. La *ricordanza* si riferisce specialmente a Bartolomeo di Bertozzo e ad Agnolo Gaddi.

197. SUPINO (IGINO BENVENUTO), *I ricordi di Alessandro Allori*. — Firenze, Barbera, 1908.

I ricordi si riferiscono al periodo della vita del maestro, compreso fra il 27 giugno 1579 e il 20 ottobre 1584. Sono

tratti da una copia che il Supino ebbe dal Milanese: l'originale è attualmente irreperibile.

198. URBINI (GIULIO), *Bernardino di Mariotto*. (*Augusta Perusia*, vol. II, pag. 161-173; Perugia, 1907).

Traccia diligentemente la carriera artistica del pittore che derivò da Fiorenzo di Lorenzo, direttamente o per mezzo di Lodovico d'Angiolo, e poi volta a volta imitò il Signorelli, il Perugino, il Pintoricchio, Lorenzo II da Sanseverino, Raffaello. Fu mediocre maestro, poco pregiato dai suoi contemporanei; gli fu amica tuttavia la fortuna in questo che parecchie sue opere giunsero fino a noi. All'elenco fatto di esse dall'U., è da aggiungere una tavola firmata della collezione Scialoja, di Roma.

199. WEALE (W. H. JAMES), *Ambrose Benson*. (*The Burl. Mag.*, vol. XIII, pag. 152-155; London, 1908).

Di Ambrogio Benson, noto come uno fra gli imitatori più valenti del David, non è dubbia l'origine italiana, ma nulla conoscevasi di preciso sul suo conto, prima della sua immatricolazione nella gilda dei pittori di Bruges (1519). Ora il W. tenta dimostrare che il Benson — o più esattamente il Benzoni — fu il secondogenito di Geminiano Benzoni, pittore ferrarese morto nel 1504.

200. ZUCCHINI (GUIDO), *Il Vignola a Bologna (Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi pubblicati nel IV centenario della nascita)*, pag. 201-256; Vignola, per Antonio Monti, 1908).

Studia minuziosamente le tracce rimaste in Bologna dell'attività del Vignola, e accenna all'azione esercitata su di lui dall'ambiente artistico bolognese. Specialmente notevole è la parte di questa monografia, consacrata alle ville costruite dal Vignola nei pressi di Bologna: fra esse il *Tuscolano* dei Ramondini, del quale oggi non resta che qualche disegno e qualche memoria, e la villa, rimasta incompleta, dei Boncompagni (S. Lazzaro). A corredo dell'ottimo suo lavoro, lo Z. pubblica alcuni disegni e alcuni documenti inediti; questi ultimi si riferiscono al palazzo Bocchi, e al canale Navile costruito dal Vignola, con la cooperazione di Giacomo Marcoaldi, nel 1548-1549.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

201. FAZIO ALLMAYER (VITO), *La Pinacoteca del Museo di Palermo. Notizie dei pittori palermitani*. — Palermo, Reber, 1908.

Per essersi accinto all'ardua impresa di ordinare idealmente la disordinatissima Pinacoteca di Palermo, l'A. merita lode, e più ne merita per aver posto un lungo studio e un grande amore nell'opera. Questa non è riuscita tuttavia senza difetti e senza lacune, e, dirò anzi francamente, i difetti e le lacune abbondano. Ma, rispetto al catalogo ufficiale, il nuovo catalogo segna un grandissimo progresso, e potrà esser

molto utilmente consultato, specie per quanto riguarda la pittura italiana.

Il F. sarebbe riuscito anche meglio, se si fosse indotto a porre risolutamente in bando tutto quanto il catalogo ufficiale dice. Coloro che alla Pinacoteca presiedettero, vollero che in essa non mancasse una rappresentanza di ogni più illustre maestro, e ed opere mediocrissime posero arditamente i nomi più altisonanti nella storia della pittura. Ora il F. giustamente respinge le attribuzioni a Raffaello, al Correggio, a Giorgione, ecc., ma ne ammette ancora alcune che non sono meno in contrasto con la realtà; così quelle al Ghirlandaio, ad Andrea del Sarto, al Moretto, all'Holbein, al Rubens, al Tiepolo, al Guardi, ecc. Nè, sebbene questa volta non sia il caso di parlare di opera mediocre, mi sembra ancora sostenibile la vecchia attribuzione al Mabuse del trittico Malvagna, la gemma della Pinacoteca di Palermo: il F. difende l'ipotesi da lui accettata, allegando la *Madonna Northbrook*: ma qual prova è dell'appartenenza al Mabuse di quest'ultima? Anonime l'una e l'altra; tutto quel che di esse può dirsi per ora si è che appartengono al principio del secolo XVI e alla scuola di Bruges. Questa scuola in quel momento mandava nella Spagna e nelle colonie italiane della Spagna una buona parte dei suoi prodotti, e la luce sul trittico Malvagna potrà venir, forse più facilmente, da ricerche compiute in Spagna che non da ricerche compiute in Fiandra.

Nel trattare dei quadri, che rappresentano nella Pinacoteca la pittura locale, il F. è stato, come ho già accennato, più felice; e, molto opportunamente, all'illustrazione delle opere singole, egli ha collegato alcuni cenni sui pittori cui esse son dovute e in genere sulla storia della pittura in Sicilia. Ma anche per questa parte mi avviene spesso (avrò torto) di non andare d'accordo con lui. Mi limito a qualche esempio. Non comprendo l'attribuzione a Tommaso de Vigilia del quadro n. 692 della Pinacoteca, e meno comprendo come sia sfuggito al F. che l'affresco n. 1128, indubbiamente dello stesso Tommaso, sia fra i più caratteristici esempi della penetrazione spagnola nella pittura locale. Non comprendo l'attribuzione al Quartararo di opere profondamente discordanti fra loro, come per es. l'*Incoronazione della Vergine* e l'*Annunciazione* della Pinacoteca e il quadro della chiesa di S. Giovanni a Mare a Napoli. Strana l'ipotesi che Vincenzo de Pavia fosse un discepolo di Antonello Gagini! E strano, infine, il giudizio sulla *Annunciata* di Antonello da Messina, donata alla Pinacoteca da Mons. Vincenzo Di Giovanni. In essa nota il F. « l'incertezza del sorriso, che invece risplende nelle opere certe di Antonello, il realismo della testa che non arriva al tipo », e nega, per concludere,

l'attribuzione. Sia pure, ma è lecito chiedere quando mai Antonello abbia dipinto delle opere, nelle quali splenda il sorriso?

L'A., nella scelta dei quadri degni d'esser ricordati, ha adottato larghi criteri. Ma se ha detto di molti quadri mediocri, taluno interessante glie n'è sfuggito. Così alcuni fiamminghi, fra i quali una *Madonna del velo*, copia dal Van Orley, un'altra piccola *Madonna*, della scuola di G. David; così soprattutto la *Madonna* squisita, che il Berenson attribuì a Sofonisba Anguissola. E molte lacune notiamo infine nella bibliografia, dove non figurano i nomi dello Springer, dello Ianitschek, del Bode, e nemmeno quello del Cavalcaselle. Ma in Sicilia il capitolo dedicato dal Cavalcaselle alla pittura siciliana è interamente ignorato!

202. GUIFFREY (JEAN), *La collection de M. Gustave Dreyfus - II. La peinture. (Les arts, n. 73; Paris, janvier 1908).*

203. MIGEON (GASTON), *La collection de M. Gustave Dreyfus - III. Petit bronzes - Bas-reliefs. (Les arts, n. 73; Paris, janvier 1908).*

204. SORDINI (GIUSEPPE), *Notizie dei monumenti dell'Umbria: Spoleto nel 1907. (Bollettino della regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, vol. XIII; Perugia, 1908).*

Notizie di restauri compiuti o in corso o allo studio: un cenno interessante sovra alcune pitture eseguite dallo Spagnoletto per la chiesa della Madonna del Massaccio ed oggi esistenti ancora, forse, sotto la calce.

205. SORDINI (GIUSEPPE), *A proposito del restauro della trifora nella facciata di San Gregorio in Spoleto. (Bollettino d'arte, a. II, pag. 222-228; Roma, 1908).*

La chiesa di San Gregorio, costruita fra il 1079 e il 1146, subì nel corso dei secoli modificazioni varie, delle quali è singolare notar la corrispondenza costante con le modificazioni recate al Duomo della stessa città. Ma mentre il Duomo spoletino fu dalla smania innovatrice rovinato, il vecchio edificio del San Gregorio rimase intatto; onde già potè esser parzialmente ripristinato nelle antiche forme. E così dei restauri compiuti come di quelli che restano a compiere il S. dà ragione, con la consueta mirabile sua competenza nella storia artistica di Spoleto.

206. VITRY (PAUL), *La collection de M. Gustave Dreyfus - I. La sculpture (Les Arts, n. 72; Paris, décembre 1907).*

E. BRUNELLI.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

BARTOLOMEO SUARDI DETTO BRAMANTINO

SECONDO UNA NUOVA PUBBLICAZIONE



PECIALE compiacenza della critica d'arte moderna è quella di risuscitare dalle nebbie del passato l'immagine di valentuomini, meno decantati di altri, ma degni non di meno di essere rammentati fra la tarda discendenza. Si va ricercando quanto è dato trovare in fatto di documenti concernenti il soggetto, atti a fissare qualche data, qualche circostanza della loro vita e della loro attività, e dove questi fanno difetto si va alla ricerca e allo studio delle loro opere, dopo compite le indagini intorno alla loro origine; in fine si prendono a considerare le influenze da loro esercitate fra discepoli e seguaci, quali si manifestano durante la loro vita e spesse volte anche assai più tardi. È quello che ha fatto con molta ampiezza e con amorevole costanza nel corso di più anni il giovane dott. Guglielmo Suida di Vienna dando compimento ora ad un notevole studio intorno al suo campione, prescelto nella schiera degli artisti lombardi troppo facilmente dimenticati, non avendo trovato al loro tempo degli storici che s'incaricassero d'illustrarne le gesta. Il Bramantino infatti non fu fatto segno allo studio di alcun biografo, e il Vasari stesso che scrisse le vite di tanti artisti di merito ben inferiore non rammenta se non in modo affatto fugace il Suardi, incorrendo anzi in anacronismi ed in altre inesattezze, che dimostrano quanto vagamente egli fosse informato intorno a lui.

Lo studioso del dì d'oggi quindi, per quanto si fosse preso a cuore il soggetto, non poté a meno di convincersi, che gli sarebbe riescito impossibile scrivere una vera biografia del suo artista e intese doversi contentare d'illustrarlo nelle sue opere, le quali da per sé lo qualificano per un artista sapiente ed originale fra suoi compaesani. Il Suida ebbe la fortuna, o per meglio dire seppe acquistarsi il merito, di vedere il suo lavoro accolto in uno dei più importanti periodici artistici d'Europa, vale a dire nell'Annuario delle raccolte storico-artistiche della casa imperiale d'Austria.¹

Lo divide in due parti distinte, occupandosi nella prima delle opere dell'età giovanile, nella seconda delle ulteriori. Della prima,² pubblicata quattro anni or sono, già si è ripetutamente occupata la critica, ed ora mette conto trattenersi alquanto intorno alla seconda.³ Essa non è un'arida enumerazione delle sue opere, ma si diffonde intorno a molte circostanze di fatto, non che di congetture, riflettenti l'ambiente entro il quale l'artista severo ebbe ad esplicare la sua attività.

¹ *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiser-hauses.*

² *Die Jugendwerke des Bartolommeo Suardi genannt*

Bramantino. (Band XXV, Heft, 1).

³ *Die Spätwerke des Bartolommeo Suardi genannt Bramantino.* (Band XXVI, Heft 5).

I.

Mentre da nessuno si è per anco potuto stabilire neanche approssimativamente l'anno di nascita, la sua vita va divisa in due periodi principali, quali vengono distinti dalla constatazione del fatto della sua presenza in Roma sotto il pontificato di Giulio II. La data del 1508, che ci viene indicata in proposito, è memorabile per le manifestazioni artistiche quivi verificatesi. Essa vedesi eternata come indicazione del quinto anno di regno del suindicato papa sopra le porte di quella insigne sala, che si conosce sotto il nome di Camera della Segnatura, allorchè il giovane Raffaello d'Urbino fu chiamato ad eseguirvi gli affreschi, che costituiscono il titolo maggiore della sua gloria. È la data medesima che ha relazione coi lavori di fama immortale iniziati da Michelangelo nella Cappella Sistina, mentre l'arte architettonica riceveva nuovo lustro dall'impresa, cui il papa aveva chiamato Bramante affidandogli l'erezione del più imponente edificio religioso della Cristianità.

Gli è in quel tempo stesso che noi sappiamo a Roma il Suardi, forse fattovi venire insieme con Raffaello, per suggerimento del maestro dal quale egli ritrae il suo soprannome. Egli fu incaricato di dipingere in Vaticano, ma non sappiamo in quali locali, poichè non vi rimane più nulla di sua mano, come sono pure scomparsi i lavori che dovettero avervi eseguito contemporaneamente Lorenzo Lotto e il Sodoma, ove si faccia eccezione della parte decorativa nella volta della Camera della Segnatura lasciata intatta da Raffaello, che volle rappresentare sè medesimo, come si può vedere, unitamente al Bazzi, ad una all'estremità della sua *Scuola d'Atene*. Convegno memorabile di artisti geniali, intorno al quale si vorrebbero conoscere maggiori particolari, forse non superato neppure da quello rinnovatosi in Roma in occasione dell'innalzamento al soglio pontificio di Leone X nel 1513.

Quanto al Bramantino, conviene credere che egli vi sia stato assorbito più dalla imponenza dell'ambiente e degli uomini coi quali si sarà trovato a contatto, che dalla propria produttività nel campo dell'arte. Comunque sia egli non dovette rimanere insensibile a quell'insieme prodigioso di manifestazioni ideali, e le opere eseguite di poi in Lombardia ci danno prova della larghezza e della nobiltà delle sue vedute, dal primo decennio del secolo fino alla sua tarda età, che a quanto rimane provato, oltrepassò l'anno 1536.

Il contrasto fra quello ch'egli era ne' suoi principii e che divenne dopo il ritorno da Roma lo palesa il confronto fra l'opera sua primitiva dell'*Adorazione dei pastori*, all'Ambrosiana, e il trittico sovrapposto, già tipico per cotesta seconda parte della sua vita, dove le figure sogliono acquistare un'aria solenne e grandiosa, mentre vengono fatte staccare da un fondo, nel quale si manifesta la compiacenza dell'allievo di Bramante a ritrarre degli edifici di aspetto affatto elementare, da ritenersi piuttosto creazioni fantastiche sue proprie, ispirate al più dalla grandezza romana, ma non mai copiate da esemplari esistenti in realtà.

Di siffatti esempi il dott. Suida ce ne porge parecchi, opportunamente riprodotti in tavole bene eseguite, svelando la natura peregrina di un artista, degno di essere maggiormente considerato e rispettato là dove esistono opere — non molto frequenti invero — del suo ingegno. Fra le più importanti la grande scena della Crocifissione, della Pinacoteca di Brera, la graziosa pala della Fuga in Egitto, della Madonna del Sasso a Locarno, che pochi saranno riesciti a vedere nell'originale (e ch'è l'unica opera munita della firma, *Bramantino*, in carattere lapidario), la tavola di ragguardevoli dimensioni ora di proprietà del principe Trivulzio, e due tele a tempera, ridotte pur troppo in cattivo stato e sperdute in una piccola chiesa di campagna, a Mezzana presso Somma lombarda. A queste poi vi sarebbe da aggiungere altra tempera, che trovasi nella sagrestia di San Barnaba a Milano, se non fosse a quest'ora quasi consumata dall'incuria e dai mali trattamenti subiti per lo passato. Davanti a riproduzioni di opere simili, nello stato preciso in che si trovano al loro posto, non si può fare a meno di deplorare che siano state lasciate in abbandono da chi avrebbe

dovuto prendersi a cuore la loro conservazione, in considerazione del loro alto significato artistico. Nella composizione delle figure è impressionante la grandiosa semplicità con cui sono concepite sotto il fascino diretto delle reminiscenze di Roma antica, ispiratrice ad un



Fig. 1 — La Madonna col Bambino e Santi del Bramantino, presso il principe Trivulzio
(Fotografia Alfieri e Lacroix, Milano)

tempo dei notevoli edifici architettonici in mezzo ai quali sono ideati i soggetti, suggeriti dalle Sacre Scritture.

Giova osservare qui tuttavia, che mentre il nostro autore si occupava ad illustrare queste opere nella sua monografia, una delle medesime per buona sorte ebbe a trovare chi ne pren-

desse cura, preoccupandosi di redimerla dalle pietose condizioni in che era ridotta, Non si poteva aspettare di meno infatti da chi, adeguatamente immedesimato della massima che *noblesse oblige*, conscio della maestà non comune ond'è improntata l'opera del Bramantino che gli appartiene, desiderò vederla rimessa in onore e all'uopo invocò l'intervento benefico della mano di un altro artista, quella cioè a dire, del prof. Cavenaghi. Pari alla opportunità di siffatto divisamento dev'essere ora la soddisfazione del principe Trivulzio nel constatare l'eccellenza del risultato ottenuto, per cui egli a buon diritto può stimarsi possessore di una delle più pregevoli opere del maestro. A documentare il miglioramento avvenuto mercè il recente restauro serva, meglio di ogni altro discorso, il confronto fra la riproduzione del dipinto quale apparisce nell'opera del Suida, eseguita dall'originale nel suo stato di abbandono, e quella fatta dopo compito il ripristino. Nella prima tutti gl'indizi dei buchi, delle spaccature della tavola, del generale intorbidamento dei colori, da rendere il quadro intero quasi una larva di quello che doveva essere in origine, nella seconda — che qui si dà in mostra — richiamato a nuova vita, nell'equilibrio primitivo delle linee e delle tinte, astrazione fatta dagli annerimenti prodotti essenzialmente dall'azione del tempo.

Evidenti appariscono nell'insieme dell'opera le profonde impressioni riportate dall'autore dal suo contatto coll'antico mondo romano. Quelle figure da filosofi redivivi, di grandezza



Fig. 2 — Colonnato dell'antico Museo di Berlino.

quasi al naturale, quell'ampio panneggiare, non impeccabile certamente nei suoi motivi, ma desunto senza dubbio dagli abbondanti paludamenti delle statue antiche, quegli accenni architettonici di chi ormai non era novizio nella relativa arte, non sono forse elementi introdotti col pensiero sempre rivolto al centro della antica civiltà? E tutto ciò l'artista se lo è assimilato in guisa da farne scaturire una creazione sua, di un sapore singolare, e da essere distinta dalle opere di chi si sia d'altro.

Ora prima di staccarci dalla medesima ci piace richiamare l'attenzione del lettore sull'aspetto dell'edificio principale che figura nel mezzo e contribuisce a conferire all'opera un carattere di spiccato classicismo. In quel semplice colonnato ionico ci è dato riscontrare una curiosa coincidenza d'ispirazione con un edificio monumentale bene noto, di uno fra i più distinti architetti moderni, vale a dire colla facciata del museo imperiale di Berlino, edificato sui primi del secolo scorso dall'architetto Schinkel sulla piazza del Lustgarten a Berlino, di rimpetto alla grande mole del palazzo imperiale. La somiglianza generica del concetto certamente non è casuale, ma si spiega di leggieri colla circostanza che i due artisti, il milanese, operante nei primi decenni del Cinquecento e il berlinese di tre secoli dopo, attinsero alla stessa fonte classica il loro pensiero, l'uno per introdurlo come una parte accessoria dell'opera sua, l'altro per mettere ad effetto in tutta la sua nobile perfezione e con più ampio sviluppo un edificio architettonico fra i più belli che vanti l'età moderna, qual'è quello del colonnato d'accesso al museo, fondato dal re Federico Guglielmo di Prussia.

Come si è verificato pertanto l'augurio, espresso dal dottor Suida, che il bellissimo dipinto avesse ad essere riscattato dalle sue deplorate condizioni per essere rimesso in istato condegno al suo valore e accolto in fine nella raccolta principesca, a rappresentare l'autore a meraviglia, accanto ai noti arazzi rappresentanti i dodici mesi dell'anno,¹ così da parte di coloro cui più direttamente sono affidate le sorti dei nostri monumenti artistici andrebbero sollecitate delle misure di redenzione per taluna delle altre opere principali, già ricordate, prima che vadano incontro alla loro completa distruzione. Poichè se è lodevole la preoccupazione delle autorità competenti di conservare al paese le opere d'arte più interessanti di che potrebbe essere spogliato, venendo esportate all'estero, non è a ritenersi meno imperioso il dovere di conservare quelle la cui esistenza in genere è minacciata dalle condizioni in che si trovano.

II.

Nella parte del lavoro dove il critico studia le opere di pittura e di disegno del suo artista s'intrattiene in diverse considerazioni e confronti, meritevoli di essere meditati, per quanto talvolta v'insista soverchiamente e si lasci forse trasportare senza sufficiente fondamento dall'intento di rivendicargli certe opere sulle quali vi sarebbero da sollevare dei dubbi. Così, là dove, accennando ai frequenti riscontri nella scuola lombarda del soggetto rappresentante la testa di San Giovanni Battista sul bacile, non esita confermarli quella che nella Pinacoteca Ambrosiana sta esposta sotto il suo nome. Ci reca meraviglia in vero ch'egli non si sia piuttosto assunto di contestargliela, da che non pare vi siano argomenti stringenti da giustificare l'attribuzione, là dove le minutaglie tanto nell'esecuzione della testa, quanto nella parte decorativa della coppa che la racchiude, di gusto quasi *goticizzante*, tutt'altro che tendente alla antichità classica, stanno a testimoniare delle qualità opposte a quelle proprie dell'indole dell'artista, avvertite già dal critico medesimo.

È da dubitare poi ch'egli abbia a trovare seguaci nell'affermare al Suardi due quadri provenienti *ab antico* dalla Scuola di San Giovanni Evangelista in Venezia, ed ora facenti parte della galleria dell'Accademia imperiale di Vienna. È il primo un busto in profilo di un religioso, dal catalogo più recente classificato con maggiore attendibilità fra gli autori veneti del XVI secolo, il secondo una tela di maggiori dimensioni, dove è dipinta la figura intera, largamente panneggiata, di N. S. procedente da sinistra a destra, in atto di portare la croce.² Rispetto a quest'ultimo avverte il Suida che nell'inventario del ripostiglio in San Giovanni Evangelista era dato alla Scuola veneta, ma che nel catalogo dell'Accademia viennese è iscritto più giustamente nella Scuola lombarda del XVI secolo. Si può credere che sia stata la parte preponderante nel quadro, che consiste appunto nell'ampio pannello, quella che lo abbia indotto a vedervi un opera del Bramantino, ma poichè nonostante non riesce a convincerci, per quanto apparisce nell'apposita tavola che gli dedica l'autore nella sua monografia, — non rimane che aspettare il responso ulteriore di altri competenti in faccia al dipinto originale.

Che il soggetto ad ogni modo fosse trattato dai Veneti frequentemente si potrebbe senza difficoltà dimostrare, — e mentre all'immagine indicata egli contrappone quasi a confronto quella del Cristo coi Certosini, squisita opera del Borgognone nella Scuola delle Belle Arti

¹ Ci piace riportare qui testualmente le parole del gentile scrittore, il quale dopo avere appunto nominato il principe Trivulzio, come possessore del quadro soggiunge: « Von dessen grossem Kunstsinne darf man hoffen und wünschen, er werde dieses arg verahrloste, schöne Gemälde in einen würdigen Zustand

versetzen lassen und seiner auserlesenen Sammlung einverleiben, in der es als einziges Tafelbild neben den prächtigen Teppichen gewiss den Künstler ausgezeichnet repräsentiren würde ».

² Il primo di detti quadri si trova registrato nel catalogo sotto il n. 29, il secondo sotto il n. 46.

a Pavia, a questa si potrebbe a caso sostituire opportunamente quella di un altro Redentore, solo, precedente colla croce in ispalla sopra un fondo di paese, opera di Alvise Vivarini, conservata nella sagrestia di San Giovanni e Paolo a Venezia.¹

III.

Intorno all'attività spiegata praticamente nel campo dell'architettura dal Bramantino si sarebbero desiderate speciali notizie da parte del nostro critico.

Non c'è da fargli carico se da questo lato gli è riuscita scarsa la messe. O vi ha forse chi sappia informarci in quale modo e fin dove egli fosse debitore al maestro, Bramante, di quanto egli apprese e riescì ad applicare in materia di costruzioni? Quanto tempo stette con lui a Milano, che cosa vide e che cosa fece nel tempo in cui si trovò forse di nuovo accanto al maestro a Roma, quando questi vi aveva intrapreso l'immortale opera sua? Tutte domande alle quali difficilmente si saprebbe rispondere per mancanza di attendibili testimonianze. Tant'è vero, che il nostro scrittore, non ostante la notevole diligenza rivolta all'argomento, non riescì a mettere in evidenza come sicura opera d'architettura del Suardi null'altro se non la cappella mortuaria del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, eretta davanti alla chiesa di San Nazaro e Celso a Milano. Questo fatto viene da lui stabilito in base ad alcune notizie del 1519, rinvenute dall'ingegnere Emilio Motta. La descrive quindi partitamente, quale si presenta esteriormente in forma quadrata torreggiante e internamente col suo ambiente a pianta ottagonale, tutta improntata della più severa semplicità, in sensibile contrasto colle costruzioni squisitamente ornate sulle facciate delle pareti interne, qual'è per esempio la rinomata sagrestia di San Satiro. Non rimane quindi altra via a chi desideri formarsi un concetto del nostro artista come architetto, che di prendere in esame, come fa il Suida, quanto gli piacque introdurre in fatto di accenni architettonici negli sfondi de' suoi quadri, e in proposito si avvertirà in quello della grande tela della Crocefissione a Brera un edificio alto e stretto, a due piani, che bene s'accorda nel concetto con la mole della cappella Trivulzio su ricordata. Anche gli altri dipinti del resto porgono interessanti esempi dello stile architettonico dall'autore vagheggiato, in ispecie quelli già indicati nelle remote chiese, in aspettativa di essere riscattati dal loro obbrobrioso stato, come pure quello, altamente suggestivo e più facilmente risarcibile, di proprietà della contessa A. Sola Busca, rappresentante Lucrezia romana tragicamente atteggiata, in quella di darsi il pugnale nel petto, riprodotto alla sua volta nell'opera del dottor Suida.

Tutto considerato tuttavia, se si vuole tener conto della parte fantastica che domina in siffatti accenni architettonici, dove si riscontra una alternativa di elementi antichi e medioevali, da trovare una spiegazione piuttosto in concetti vagamente ideali, — ci sarebbe da desumere che in realtà, l'artista, in modo analogo come Leonardo, fosse stato piuttosto un teorico, un ricercatore in materia di architettura, anzichè un architetto pratico ed esecutore nel vero senso della parola.

IV.

L'ultimo capitolo verte intorno all'influenza esercitata dal maestro sull'arte lombarda. Ove si ponga mente, che in materia simile i limiti non si possono facilmente precisare, sembrerebbe lecito domandarsi, se l'egregio critico non vi s'inoltri soverchiamente, divagando alquanto, *more germanico*. Non istaremo a richiamare la lunga enumerazione delle opere,

¹ È quella tela che fu arbitrariamente ingrandita e rimasticciata anche nel cartellino colla bugiarda data, ma che ristabilita a dovere si presenterebbe come opera degna dell'emulo di Giov. Bellini.

ch'egli viene esaminando, come derivate dalla sua scuola e dalla sua influenza, parte perchè di mediocre importanza per se stesse, parte perchè interpretate come tali con criteri forse un po' troppo soggettivi. Vuolsi osservare bensì che in questo capitolo l'opera di maggiore rilievo e manifestante ad evidenza la figliazione dell'arte bramantinesca è quella delle serie di freschi illustranti vari fatti della vita di Sant'Agnese, nella chiesa di San Teodoro in Pavia. Sono notevoli tanto come composizione a figure quanto per gli sfondi architettonici e decorativi, che il nostro critico opportunamente ha fatto riprodurre in una buona tavola. Rimane a desiderare quindi, che mediante qualche fortunata scoperta di documento si venga a conoscere il nome dell'artista.

Non sapremmo astenerci da ultimo dall'esprimere alcune riserve su quanto egli viene dicendo intorno a Bernardino Luini, come altro fra gli artisti maturati sotto l'influenza del Suardi. Questa circostanza, per quanto non si abbiano prove storiche a conferma, non vorremmo negarla recisamente, ma neppure insistervi soverchiamente. Più spiccate d'altronde appariscono le relazioni del Luini nei suoi esordii con Ambrogio Borgognone. S'inganna certamente tuttavia il Suida quando spinge questa constatazione al punto da credere il Luini stesso avesse posto mano a taluna delle teste d'angeli nel grande affresco della Incoronazione della Madonna, nel catino dell'abside in San Simpliciano a Milano, opera tutta di un getto del vecchio maestro ambrosiano; inoltre quando lo vuole riconoscere in altro affresco rappresentante Gesù nel tempio fra i dottori, non che parzialmente in alcune parti delle tavole con N. S. e gli Apostoli, della Chiesa di Santa Maria della Passione, tutte cose puramente ed eminentemente borgognonesche, per quanto degli anni più maturi del maestro, e danneggiate dal tempo e da cattivi restauri.

Secondo l'opinione generalmente invalsa ed accettata alla sua volta dal dottor Suida, un punto di contatto fra il Bramantino e il Luini si avrebbe a verificare nei lavori di decorazione pittorica della Villa della Pelucca presso Monza. Coglie l'occasione lo scrivente per manifestare il parere suo intorno a un punto concernente tale argomento, che attira in modo speciale l'attenzione degli studiosi, da che i recenti lavori quivi intrapresi sotto la direzione dell'Ufficio Regionale dei monumenti, grazie al fortunato interessamento dei proprietari, fratelli Puricelli, hanno dato luogo ad interessanti constatazioni sopra una parte di quelle pitture.

Il quesito che s'intende porre qui si è quello di sapere, se il Bramantino realmente abbia avuto parte o no nell'opera di decorazione della villa. In una serie di lunette, di carattere prettamente luinesco, già collocate sotto le volte di uno di quegli ambienti, sono rappresentate delle singole figure di putti graziosamente atteggiati in mezzo a pampini. In una di queste che si trova ora nella R. Pinacoteca di Brera fu ammesso un dato momento, aversi a ravvisare, a differenza delle altre, l'opera non già del Luini sibbene del Bramantino. Salvo errore dev'essere stato il nostro critico eminente, il Morelli, ad esternare pel primo siffatto giudizio. Accolto questo e ribadito ufficialmente dal catalogo della Galleria, deve aver dato luogo al pensiero che il Suardi dovesse essere stato compagno al Luini nei lavori alla Pelucca. Che cosa poi egli vi avesse potuto dipingere all'infuori della citata lunetta non vi è chi lo dica nè si saprebbe sostenere, poichè se è ammissibile il Luini nella vasta impresa si fosse fatto coadiuvare da artefici da lui dipendenti, non vi si saprebbe riscontrare traccia alcuna della mano del Bramantino. Ma v'ha di più. Il putto appartenente a Brera, e che si dà qui riprodotto nella figura 3, nel parer mio, condiviso dal prof. Giulio Carotti,¹ va equiparato a tutti gli altri, come opera del più giovane dei pittori nominati. Il Morelli, sia detto con tutto il rispetto dovuto alla sua perspicacia, facilmente impressionabile di sua natura, soleva rilevare come speciale caratteristica del Suardi l'uso d'illuminare con luci di riflesso dal sotto in su le sue figure, collocate in alto, come si vede in modo bene spiccato nella sua Madonna

¹ Nella sua redazione del Catalogo della Pinacoteca di Brera del 1901 il Putto accennato è dato al pari degli altri a Bern. Luini.

nello stesso vestibolo a Brera e nella lunetta a chiaroscuro sopra la porta della sagrestia presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie. Gli appariva così manifesto questo indizio nel putto indicato, da trarne la sua conclusione senza esitazione. Ma poi che ben dice il proverbio, che *una rondine non fa primavera*, egli certamente ha avuto torto, in questo caso, di non tenere conto di altri indizi più sicuri per formulare un esatto giudizio. Principalmente non si è preso cura di badare al tipo delle forme umane, alla struttura corporea, da cui massimamente risulta la differenza fra un autore e l'altro. Se vi avesse posto mente, non lasciandosi distogliere da un argomento piuttosto accidentale, da un fatto di pratica che un pittore facilmente può avere imparato da un altro, avrebbe dovuto convenire, che



Fig. 3 — Putto fra pampini di Bernardino Luini: R. Pinacoteca di Brera
(Fotografia Anderson)

il putto in quistione è una creatura luinesca in tutto e per tutto — non meno per esempio di uno dei più graziosi suoi compagni, che è andato a finire, in conseguenza dello sperpero noto, nella raccolta del Duca d'Aumale a Chantilly, e che si dà parimenti riprodotto qui nella fig. 4; avrebbe veduto che s'accorda mirabilmente, appunto nelle forme, coi putti disegnati a penna in un foglietto esposto all'Ambrosiana, ch'egli stesso porge riprodotto in uno dei suoi volumi tedeschi come nitido e sicuro esempio di forme del maestro; esempio tanto più sincero in quanto ci si presenta scevro da qualsiasi ritocco, mentre parecchi fra i putti provenienti dalla Pelucca furono deplorabilmente manipolati in occasione della loro remozione dalla villa. Quello di Brera, di che si è discusso, a onor del vero è fra i meno malmenati e mentre ci mostra tuttora conservato dall'autore l'accorgimento di applicarvi le luci di riflesso, bene motivate dalla posizione delle lunette, attesta la mano del Luini non solo nelle forme corporee, sensibilmente diverse da quelle del Bramantino, ma fin anco nei motivi delle pieghe del limitato panneggio, munito di certi bottoncini, o fermagli che chiamare si vogliano, quali ricorrono non di rado nei suoi dipinti, evidentemente in omaggio a certa

raffinatezza di gusto, della quale non si sarebbe curato il maestro dai panneggi alla romana. È bene rammentare del resto, che il Morelli non era del novero di quei saccenti, i quali non credono dovere ritornare su quanto una volta hanno sentenziato, ma con ulteriori osservazioni avrebbe accolto forse il giudizio dello scrivente, ammettendo, come non si peritava affermare apertamente, che, mentre teneva in modo speciale alle sue norme da applicare nel giudizio intorno alle opere d'arte, riconosceva di essere caduto in errore ogni qual volta, per un motivo o per l'altro, si era lasciato fuorviare, divenendo infedele all'osservanza dei suoi proprii criteri fondamentali.

Dal canto nostro, perchè non dovremmo essere pronti a ricrederci quando ci fosse dimostrata la fallacia delle nostre argomentazioni? Per queste intanto noi persistiamo a



(Fig. 4 — Putto fra pampini di Bernardino Luini a Chantilly
(Fotografia Braun)

credere, che finchè non ci saranno presentati dei documenti a sostegno di una collaborazione, per limitata si voglia, del Bramantino nelle pitture della Pelucca, queste vogliano essere considerate come un'impresa affidata a nessun altro se non al Luini, il quale a compierla si sarà servito bensì di collaboratori subordinati, a noi ignoti.

Fra i soggetti addotti dal nostro autore, e riprodotti, come accessori all'argomento principale, ve ne sono alcuni di speciale interesse. Fra questi tre opere poco conosciute e da lui giustamente indicate quali produzioni di Bernardino Luini. Sono, in primo luogo un quadro di un *Ecce Homo* nella raccolta del convento di San Floriano nell'Austria superiore, segnalata come l'originale da cui fu desunta la copia in minori dimensioni del francese Simon de Châlons, conservata in galleria Borghese; in secondo luogo un bel frammento di una Circoncisione a fresco, già sulla parete esterna del castello di Abbiategrasso, ed ora presso il pittore Oreste Silvestri in Milano, in terzo un disegno di Galleria degli Uffizi con un San Rocco seduto ed un angelo da canto che ne accenna la tradizionale piaga alla gamba. Disegno interessante, come quello nel quale, salvo errore, si ha a ravvisare uno studio preparatorio per l'affresco del maestro stesso, eseguito a Saronno sopra una parete sotto la cupola. Quivi fa parte di una serie di dipinti nei quali stanno rappresentate delle singole, avvenenti figure di Santi, muniti ciascuno del proprio attributo.

GUSTAVO FRIZZONI.

FRANCESCO VERLA

E GLI ALTRI PITTORI DELLA SUA FAMIGLIA



NELL'unanime consenso di ammirazione feconda e sincera onde, al cadere del secolo XV, andarono celebrate le opere della scuola pittorica umbra, mancano tuttavia gli accenni ad una più diretta ed immediata influenza da esse esercitata sull'arte veneta: se non si voglia tener conto dei pochi dipinti di quella maniera casualmente arrivati entro i confini della Serenissima, o degli sporadici artisti che, abbandonate le patrie terre intorno al Trasimeno per le venete lagune, vi trovarono qualche favore di simpatia, ma scarsissima fortuna di imitatori e seguaci.¹

Tanto più strano e notevole riesce quindi il fenomeno di un artista, come Francesco Verla, che, quantunque vissuto a Venezia, soggiace tuttavia all'influsso del sommo Perugino sì fattamente, da perseguirne l'imitazione — sia pure fiacca e scorretta, sgraziata e goffa — nella maggior parte delle proprie pitture sparse per il Veneto. La sua arte si mantiene così quasi estranea ed isolata fra mezzo alla produzione coeva della gloriosa schiera dei Vicentini, anche se non possa negarsi una limitata efficacia di essi sullo stile del Verla, e costui a sua volta

¹ È nota la controversia sulla pretesa venuta del Perugino a Venezia. I documenti che accennano ad un contratto stipulato nel 1494 dalla Signoria Veneta con «m. Piero Peroxin,» per dipingere nel palazzo ducale (G. GAVE, *Carteggio inedito di artisti*, Firenze, 1840, vol. II, pag. 69. G. CADORIN, *Dei miei studi negli archivi in Esercitazioni dell'Ateneo veneto*, anno V, Venezia, 1864. G. B. LORENZI, *Monumenti del palazzo ducale*, Venezia, 1868, vol. I, pag. 111. A. ROSSI, *Storia artistica del Cambio di Perugia in Giornale di erudizione artistica*, anno III, fasc. I, Perugia, 1874) e la testimonianza della fine del secolo XVI di certo quadro andato poi bruciato - dipinto in quello stesso anno 1494 per San Giovanni Evangelista di Venezia «*de man de un Perosino*». (F. CORNELIUS, *Ecclesiae venetae*, Venetiis, 1749, vol. VI, pag. 352. E. A. CICOGLIA, *Dette iscrizioni veneziane*, Venezia, 1824, pag. 47) sono troppo incerti perchè in quel nome si possa riconoscere con sicurezza quello del Vannucci. Nè mancò infatti chi pensò invece ad un Pietro Perugino vene-

ziano, supponendo che a lui si potesse attribuire certo dipinto di scuola veneta col nome di Pietro Perugino e la data del 1512. (Cfr. G. VASARI, *Le opere*, Firenze, 1878, vol. III, pag. 614. G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, 1902, vol. IX, pag. 207); mentre i vecchi cataloghi delle gallerie di Venezia assegnano a Pietro Perugino *veneto* una di quelle opere dello Pseudo Boccaccino - la Lavanda dei piedi, del 1500 - che tanto comunemente a Venezia vengono scambiate come lavori del Vannucci. Ma, al caso, è assai più probabile l'ipotesi che il Perugino dei documenti veneti, pur essendo altra persona dal celebre maestro di Città della Pieve, provenisse pur egli dall'Umbria e lavorasse qualche tempo a Venezia, dove non sarebbe forse troppo azzardato l'attribuire a lui la decorazione di maniera umbra del soffitto a cassettoni con in mezzo il tondo grande della Visitazione e tutto intorno medaglioni di profeti e di santi in quella chiesuola di San Gerolamo Miani alle Zattere che fu edificata per l'appunto nel 1494.



Francesco Verla: Madonna e Santi, Schio, San Francesco

abbia potuto contribuire a quella tal quale tendenza umbra che fu riconosciuta nelle opere del Montagna e meglio dello Speranza, o fors'anche al contrario — mancano i dati per decidere la cosa — da loro stessi egli possa aver ricevuta la spinta che lo condusse a ricercare nell'Umbria i propri ideali. Finchè, proprio allora che stava per cedere al bisogno di meglio acclimatarsi all'ambiente ed all'epoca, quell'attività si spegne di un tratto colla morte del pittore, senza essere riuscita a trovare nella dedizione al Mantegna¹ la formula della salvezza, e senza lasciare in eredità al figlio Alessandro, ed al nipote Gian Maria, artisti della tavolozza pur essi, la contrastata eredità dei vecchi ideali Perugineschi.

* * *

Gli storici vicentini mettono in relazione la famiglia Verla colla nobile schiatta dei Verlati, dalla quale prese nome il villaggio di Villaverla.² Checchè ne sia di tali fantasticherie, sembra verosimile che Francesco fosse oriundo da Vicenza, dove la famiglia Verla è ricordata nella seconda metà del quattrocento,³ quantunque la lontananza del pittore dalla patria abbia fatto sì che manchino documenti di buona parte della sua vita. *Franciscus Verlus de Vincentia*, si firma egli stesso costantemente nei dipinti di Schio, di Trento, di Sarcedo e di Mori; il che, nel mentre testimonia della sua origine vicentina, esclude altresì che egli riconoscesse per patria uno dei villaggi della provincia piuttosto che la stessa capitale.⁴

Nulla si conosce della sua vita fino al 1512. Che se la mancanza di documenti vicentini che parlino di lui e più ancora il fatto della diretta sua dipendenza dalla scuola del Perugino, costringono ad ammettere che egli trascorresse parecchi anni della vita in Umbria, onde impraticarsi colà di quei modelli cui sono ispirati i lavori di lui, fanno completamente difetto d'altra parte i dati per meglio determinare l'epoca, la durata e la sede precisa di lode dimora.⁵

¹ Il Vasari, parlando degli artisti vicentini, scrive: « Ha dunque avuto Vicenza in diversi tempi ancor essa scultori, pittori e architetti... e massimamente di quei che fiorirono al tempo del Mantegna e che da lui impararono a disegnare, come furono Bartolomeo Montagna, Francesco Veruzio e Giovanni Speranza pittori, di mano de' quali sono molte pitture sparse per Vicenza ». (G. VASARI, *Le opere cit.*, vol. VII, pag. 526). Un pittore Francesco Veruzio non è conosciuto; mentre tutti i dati del Vasari coincidono a far ritenere - come fu notato già da parecchi altri - si voglia qui alludere a Francesco Verla. (Cfr. L. LANZI, *Storia pittorica*, Bassano, 1818, vol. III, pag. 57. C. CANTÙ, *Illustrazione del Lombardo Veneto*, Milano, 1861, vol. IV, pag. 824, ecc.).

² A. G. DI SANTA MARIA, *Biblioteca e storia degli scrittori di Vicenza*, Vicenza, 1775, vol. III, pag. 83. G. MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, Caldogno, 1815, vol. XII, parte II, pag. 283. Ma Giovanni da Schio, parlando dei Verla: « Questa famiglia pretendesi Verlati; e i Verlati qualche volta si pretendono Verli, secondo che l'ambizione della nobiltà e ricchezza persuade quelli a dirsi o questi per aggregarsi nomi illustri in lettere ed arti ». (G. DA SCHIO, *Memorabili*. Ms. della biblioteca civica di Vicenza, Gonz. 26. 7. 15.).

³ *Antonius Verlus vicentinus*, curò nel 1493 la stampa dell'opera P. DE NATALIBUS. *Catalogus sanctorum*, Vicentiae, 1493.

⁴ Si trova ripetuto che i Verla erano originari di

Arsiero. (Cfr. pure D. BORTOLAN, *Santa Corona*, Vicenza, 1889, pag. 278). E un documento del 21 maggio 1562 reca l'indicazione di essere stato steso « presentibus... egregio Johanne Maria q. egregii viri Alexandro Verla de Arsiero » (Archivio vescovile di Vicenza: Libro di feudi dal 1560 al 1565, pag. 142). Ma di fronte a quest'unico documento - che potrebbe riferirsi ad una temporanea dimora di Gian Maria in Arsiero, o derivare dall'equivoco nel cognome della madre di costui, che apparteneva alla famiglia Arsiero - sta il fatto di tutte le altre carte in cui tanto Francesco come i discendenti suoi sono chiaramente detti cittadini di Vicenza - anche se per contrario i suoi antenati potevano derivare dal contado - ed è anche determinato il quartiere della loro abitazione. Che se Francesco Verla fosse nato ad Arsiero, come mai firmando il dipinto di Schio - città vicinissima ad Arsiero - si sarebbe denominato vagamente vicentino, anzichè specificato per arsierotto?

⁵ Nè ad un risultato pratico si riuscirebbe cercando, e con fatica, di determinare non solo la data ma anche l'originario luogo di collocazione dei dipinti del Perugino ai quali il Verla sembra maggiormente attingere: dacchè le fonti da cui egli derivò potrebbero essere costituite, anzichè dai dipinti stessi, da altri esemplari analoghi ora perduti, dai disegni, dagli schizzi e dai cartoni del maestro, eseguiti in altro tempo e custoditi altrove.

Sua moglie, *domina Maria filia q. Joannis Jacobi de Castronovo cerdonis et uxor Francisci Verla pictoris de Vincentia*,¹ era certo vicentina pur essa;² il che dimostrerebbe che fu dal pittore impalmata durante la sua dimora in patria. Che se nel 1524 il figlio Alessandro esercitava già l'arte pittorica, tali nozze dovrebbero esser seguite non più tardi dei primi anni del Cinquecento: ed in simile epoca quindi converrebbe supporre che Francesco avesse già ristabilita la sua sede in Vicenza; se pure non si preferisse trasportare la sua assenza dalla città natale ed il soggiorno nell'Umbria nel periodo decorso fra le nozze e



Francesco Verla: Madonna e Santi
Trento, Cattedrale

tutto il primo decennio di quel secolo XVI, quando maggior copia di prodotti doveva offrire alla imitazione del pittore l'arte già completamente evoluta del Perugino.

Certo è che nel 1512 egli eseguì il dipinto di Schio, nel 1515 quello di Trento, nel 1517 quello di Sarcedo (nel Vicentino), nel 1518 quello di Mori (nel Trentino) e nel 1520 quello che ora trovasi a Brera.

Ma poco dopo morì, se la moglie, abitante in Vicenza nella contrada di San Pietro

¹ Archivio notarile di Vicenza: atti di Tomaso Vajenti, vol. XIX, 6, pag. 547. Una volta per sempre siano qui pubblicamente ringraziati quanti ebbero a comunicare notizie e documenti sul soggetto in questione; e sopra tutti Monsignor Domenico Bortolan, Ab. Sebastiano Rumor, il signor Gianfrancesco Zorzi,

il prof. Andrea Moschetti, il conte Francesco Malaguzzi Valeri, il comm. Carlo Malagola e l'amico Gino Fogolari.

² Castelnuovo è villaggio a poche miglia da Vicenza. La famiglia omonima nel 1510 aveva un posto a Vicenza in Consiglio.

intus insieme col figlio Alessandro, nel 1525 apparisce già vedova,¹ mentre fin dall'anno precedente aiutava il figlio nell'amministrazione dell'azienda domestica.²

Della sua vita null'altro si conosce.

* * *

Opere giovanili di Francesco Verla o pitture da lui eseguite lungi dalla patria, durante l'epoca di sua educazione alla scuola del Perugino, non sono note.

Il dipinto suo più antico che rechi indicazione di data, appartiene al 1512; e costituisce l'opera più completa, accurata, e ricca di quante rimangono del pittore. È desso l'ancona



Francesco Verla: Madonna e Santi. Sarcedo, Parrocchiale

della chiesa di San Francesco, già dei frati dello stesso ordine ed ora dello spedale di Schio. Il grande altare, restaurato qualche anno fa da Guglielmo Botti, e decorosamente collocato lungo la parete settentrionale del tempio, consta di una pala centrale, di predella e di lunetta.

I due pilastrini, con basi e capitelli intagliati, che racchiudono la parte centrale, sono finemente decorati a minutissime candelabre variopinte su fondo giallo, ove e figure umane e animali e mostri d'ogni specie si intrecciano alla complessa decorazione, sul tipo di quelle

¹ Biblioteca civica di Vicenza: Estimi del 1525. Il Marchi cita, a vero dire, un documento del 22 maggio 1559 al quale è presente «*magistro Francisco pictore q. Jacobini de Verlae*». (G. MARCHI, *Memorie di famiglie vicentine*. Ms. della biblioteca civica di Vi-

cenza: Gonz. 27. 7. 14). Ma, riscontrato l'originale del documento, leggesi piuttosto «*q. Jacobini Devercae*» (Archivio notarile di Vicenza: Atti di Giuseppe q. Pietro di Novale).

² Vedi nota 3, pag. 345.

analoghe del quadro della Speranza al museo di Vicenza. Nel fregio della predella figurano invece i nomi dei committenti Giangiorgio Dal Soglio e Giovanni Stefanini;¹ come in quello della lunetta il motto allusivo a Santa Caterina. Ma nella cornice al di sotto della lunetta si stende un largo fregio a fondo turchiniccio, su cui risaltano per lieve contrasto le diafane forme di quattordici angiolini dalle tenui alucce di uccello o di farfalla, dai sottilissimi veli eterei: figure graziosissime nell'azione come nel colorito, che evidente tradiscono l'imitazione umbra sul tipo assunto pure da Gerino da Pistoia,² e che meglio forse di qualsiasi altro dettaglio provano quanto il Verla abbia saputo talvolta penetrare nella grazia squisitamente fine e soave di quella scuola.

La scena principale rappresenta una sacra conversazione ed il mistico matrimonio di



Francesco Verla: Madonna e Santi. Mori, Parrocchiale

Santa Caterina. L'ambiente è costituito da una grigia sala architettonicamente decorata, nel cui mezzo troneggia la cattedra di legno della Vergine, con cortina di damasco paonazzo e tappeto di gusto orientale: due festoni di frutta ed un lampioncino di vetro completano la decorazione. La Madonna veste gli abiti della tinta tradizionale, cingendo il collo del vezzo di perle sì caro al Montagna, e tiene seduto sulle ginocchia il nudo Bambino, che si piega ad inanellare la santa Vergine alessandrina, cui la tunica nocciola resta in gran parte occultata dal ricchissimo manto di broccato d'oro. A lato di lei stanno Sant'Agata, con veste giallastra e manto rosso; e Santa Lucia abbigliata di tunica verdognola con sottoveste ranciata e mantello marrone. All'opposta parte invece un nudo putto biondo dagli occhi bruni si

¹ Nella parola KATHERINE è notevole l'uso della lettera K col valore di C A, di cui non mancano esempi a quel tempo. È risaputo, ad esempio, come anche il Caroto firmasse KROTVS.

² J. A. CROWE AND G. B. CAVALCASELLE, *A new history of painting in Italy*, London, 1866, vol. III, pag. 357.

avvinghia alle gambe di San Giuseppe, che ha rosseggiante la tunica e verde il manto; mentre l'attiguo San Giovanni Battista veste abito verde e saio rossastro. Ai piedi del trono, il cartellino reca la scritta:

*franciscus verlus de vincentia
pinxit die XX junj MDXIJ.*

Le tinte terse e pulite sono tuttavia calme e tranquille, se si eccettui la breve nota ranciata di Santa Lucia ed il drappo smagliante di Santa Caterina, che si stacca completamente dagli altri toni, obbligando l'osservatore a convergere l'attenzione suella figura designata come principale, con un contrasto forse un po' violento e con una risorsa al-



Francesco Verla: Madonna e Santi
Milano, Pinacoteca di Brera

quanto banale, ma che è condotto con innegabile perizia di tecnica derivata certo dall'influenza veneta. La composizione è ben complessa di linea, ma slegata di sentimento; dove le singole figure distraggono lo sguardo in direzioni diverse, ognuna per proprio conto, e specialmente quelle muliebri mancano di una espressione, nonchè rispondente alla scena, nemmeno improntata comunque a raccoglimento e devozione: insignificante sopra tutti e quasi intontito è il volto della Madonna. Così già in questo che è il più celebre fra i lavori del Verla si rivelano le caratteristiche dell'arte sua, che, pur imitando sagacemente dal Perugino la gentilezza della composizione, la leggiadria della linea e la delicatezza del colorito, non valse a penetrarne — o per lo meno a riprodurne — l'intimo sentimento mistico; e foggìo non solo fredde, vuote ed inespressive le sue figure, ma ben anche sgarbate al punto da sembrare grottesche, con certi visi femminili grassocci e flosci dal doppio mento, con quelle esili sopracciglia così alte, con quei nasi tanto tipicamente brutti.

Nella lunetta una riquadratura scorciata in guisa da simulare continuazione della cornice, contiene sette istorie a chiaroscuro giallo e marrone. Nel mezzo campeggia un Eterno Padre,

in mezza figura, con abiti bruni e rossastri, in atto di benedire colla destra e di sorreggere un globo trasparente coll'altra. Lo corteggiano due angeli in vaporosa veste bianca e rosata, congiunte le mani in atto di adorazione. La scena, nel suo insieme, apparisce ispirata a quella analoga della pala del Perugino rappresentante la Vergine e quattro santi all'Acca-



Francesco Verla (Attribuita): Madonna e Santi. Velo d'Astico. Parrocchiale

demia di Firenze (1500) o al suo affresco dei profeti e delle sibille al Cambio di Perugia; ma quei due angeli ai lati ricorrono in moltissimi altri dipinti del grande maestro.

La predella finalmente, dove spiccano dei toni rossi più vivaci che non quelli della pala centrale, rappresenta di seguito tre piccole scene del giudizio, del martirio della ruota, e della decollazione della santa: dove nel grazioso paesaggio di sfondo pretendesi riprodotto il castello di Schio.¹

Di tre anni posteriore è il dipinto di Trento, appeso ora in alto nel lato meridionale

¹ Cfr. D. MADDALENA, *Il castello di Schio*, Schio, 1890, pag. 22 segg.

del transetto del duomo, ma adibito certamente altra volta per pala d'altare.¹ Le aggiunte onde la tela fu accresciuta, la cattiva conservazione della pittura e gli incauti restauri da essa subiti le tolgono però gran parte del pregio originale e ne scemano l'importanza per lo studio della produttività artistica del Verla.

Il trono marmoreo della Vergine è drizzato stavolta in aperta campagna, e la cortina di broccato d'oro ed il baldacchino giallo sono fiancheggiati da due antenne rivestite di fiori e di frutti naturali. La Madonna — che ha la veste rossa e le sottomaniche d'oro ed il manto verde bluastro foderato a righe — congiunge le mani in adorazione ed abbassa lo sguardo in atteggiamento di devota concentrazione. Il nudo Bambino, seduto sul suo ginocchio destro, attaccandosi a lei, si protende verso il Battista, del quale si scorge appena la testa e l'agnello; mentre davanti a lui è ritto San Benedetto (?) dal saio nero, colla mitra abbaziale ai piedi. A sinistra invece della Vergine, Sant'Antonio abate appoggia le mani al bastone, e stringe e sostiene il rosario ed il campanello: la sua tunica è biancastra, rosso il manto, nera la mantellina. Più indietro emerge il busto di Sant'Antonio da Padova. Ai piedi del trono suonano due angioletti, presso i quali è dipinto il cartellino firmato:

- F. VERLUS · D.
VICENTIA · PINXIT.
· MDXV ·

I due angiolini sono affatto Perugineschi; e alle figure dell'Assunta del Perugino nel dipinto dell'Accademia di Firenze fanno ripensare anche i quattro santi della pala. Il colorito generale è più brillante e le tinte più vivaci che non gli altri dipinti del Verla, senza per questo ne scapiti l'armonia dell'intonazione. Ed anche la scena è più raccolta e meglio improntata ad un intimo sentimento, cui partecipano tutte le figure. Ma i guasti del quadro non lasciano rilevare i dettagli, i quali non sempre contribuiscono ad accrescere pregio di bellezza ai volti dei vari santi.

La pala della parrocchiale di Sarcedo, del 1517, si riconnette ancora a quella di Schio per la rappresentanza dell'ambiente: poichè di bel nuovo la sacra conversazione si svolge nell'interno di un ricco tempio, ove, ai lati dell'arco centrale è raffigurata a mosaico l'Annunciazione. E ancor una volta abbondano le analogie colle pitture del Perugino, solo che si raffronti il Bambino con quelli del Vannucci in due Madonne e santi della pinacoteca di Perugia (1497), e lo stecchito San Sebastiano collo stesso santo sia del dipinto Peruginesco agli Uffizi (1493), sia della replica al Louvre. La piegatura della testa e la posizione dei piedi del martire nella pala di Sarcedo ricordano tuttavia più da vicino ancora quello di Bartolomeo Montagna al museo di Vicenza, che a sua volta si assomiglia all'esemplare del Perugino: quantunque il riscontro possa essere dovuto più che altro all'accademica interpretazione di una posa generalmente usata per i nudi in piedi.²

Il quadro di Sarcedo è firmato:

*franciscus Verlus de
Vicentia pinxit 1517.*

La Vergine in trono, circondata da angeli e da cherubini, pur ripetendo l'identica figura dell'ancona di Schio, figge tuttavia con soave dolcezza in una visione lontana le meste pupille. Ed i santi che la circondano — Sant'Andrea e San Cristoforo alla sua destra, San Rocco e San Sebastiano all'opposto lato — assumono espressione che caratterizza l'indole e rivela in parte il loro stato d'animo: profondamente immerso nella lettura l'apostolo; umilmente rivolto alla Vergine nella rozza semplicità della gigantesca figura il portatore di

¹ A. BOMMASSARI, *Francesco Verla e alcuni suoi dipinti nel Trentino*. (Berico, anno VII, n. 4), Vicenza, 1882.

² La si riveda ad esempio nel San Sebastiano della pala del Buonconsiglio a Montagnana.

Cristo; spasimante di dolore nello sguardo converso al cielo il martire trafitto; e rivolto ai riguardanti il San Rocco, nell'atteggiamento del Precursore che indichi il Messia. Evidentemente il pittore ha perfezionata la sua arte ed affinata non solo l'espressione del sentimento, ma raggiunta anche una venustà maggiore nei tipi.

Non segna per tale riguardo alcun rimarchevole progresso la meschina pala d'altare



Francesco Verla (Attribuita): Decorazione. Schio, San Francesco

nella pieve di Mori, il cui cartellino, non immune di ritocchi, come del resto tutto il quadro che è assai compromesso, porta la scritta:

*Franciscus verlus de Vicentia
Pinsit MDXVIII.¹*

Quivi l'insulsa Santa Caterina replica ancor una volta la figura di Schio, senza che tuttavia la sua veste rosata ed il manto giallastro foderato di verde compensino almeno il bel drappo rilucente d'oro che — preso a sè — costituisce di quella l'unico pregio; mentre il Bambino, vestito di rosso e di bianco, con due ciliegie nella sinistra, è il più brutto forse tra quanti uscirono dal pennello del Verla; nè troppo meglio riuscita può considerarsi, malgrado la finezza onde sono trattati i capelli, la piccola figura di San Pietro, dalla veste verdognola e dal manto giallo, il quale appoggia la sinistra sulla spalla del committente genuflesso ai piedi della Madonna, l'arciprete di Mori Gianfrancesco Betta,² assai più felicemente reso di profilo.

¹ A. BOMMASSARI, *Francesco Verla*, cit.: dove però la data erroneamente è segnata come il 1516.

² Cfr. Q. PERINI, *La famiglia Betta di Fierno*,

Chizzola, Brentonico e Rovereto. (Atti dell'Accademia degli Agiati, serie III, vol. V, fasc. 2), Rovereto, 1904.

D'altro canto però non solo l'atteggiamento ed in parte anche il tipo della Vergine, ma sopra tutto l'ampia spalliera di verzura e di frutta che incornicia il trono di lei, sullo sfondo della campagna e del cielo verdognolo, nel mentre amplifica un motivo già accennato in altri quadri del pittore, palesa in lui più evidente e più diretta l'influenza Mantegna delle scuole venete,¹ mano a mano che si affievoliscono i ricordi di quella ombra.

Notevolissimo per tale riguardo è il dipinto di Brera (n. 197),² pervenuto a quella galleria nel 1812 dalla provincia di Vicenza, senza che tuttavia si possa riconoscere meglio l'origine. Il cartellino, non troppo facile a rilevarsi, porta la scritta:

Franciscus verla F.^s
l. s. MDXX

ma la data pare incontestabilmente quella del 1520.³

Sopra un trono di forma singolare, nel cui basamento è rappresentato il peccato d'origine, è assisa la regina del Cielo tutta vestita di broccato d'oro, con ampio manto turchino cosperso di stelle e foderato di verde, i cui lembi sono sostenuti da due angeli. Il Bambino non è più seduto, ma ritto in piedi sulle ginocchia della madre, e stringe nella manina sinistra dei garofani. Ai piedi del trono stanno genuflessi San Giuseppe (?) in tunica di violetto pallido e manto scuro verdastro, e San Francesco, nel saio del suo ordine. La scena si svolge ancora nel bel mezzo della campagna; ed il trono è circondato tutto dagli opimi festoni di frutta che rivestono la nicchia.

Le figure del dipinto conservano la speciale impronta di quel tipo che il Verla apprese dai vecchi insegnamenti e che, sopra tutto nei volti femminili, fu da lui tanto infelicamente interpretato. Ma l'influenza del maestro di Perugia, a prescindere dai due angeli, e più che mai tenue e lontana; ed il dipinto conserva tanto poco dell'impronta umbra, che uno schizzo che ha strette analogie con quella pala e che probabilmente servì alla composizione di essa, fu potuto attribuire al Bianchi Ferrari,⁴ quantunque al suo rovescio fosse disegnato un angelo del tipo Peruginesco che ricorre nella lunetta di Schio. Al contrario più che mai palesi si tradiscono le reminiscenze del Mantegna ed in modo speciale l'ispirazione alla Madonna della Vittoria del Louvre, donde fu quasi calcata e la Vergine col Bambino ed il complesso del trono.⁵

Per essere l'ultimo in ordine di tempo, il quadro non è certo dei migliori del Verla. Ma evidentemente l'artista attraversava allora un periodo critico nella sua evoluzione pittorica, allorché, abbandonati i precetti del primo maestro col quale la troppa lontananza gli aveva impedito di mantenere più vivi e fecondi i rapporti, egli andava cercando nuove fonti d'ispirazione alla sua scarsa immaginativa, più facilmente accessibili a lui, più consone all'ambiente veneto, più fortunate forse nel favore del pubblico. L'incertezza delle tendenze che il dipinto di Milano manifesta rappresenta in tal modo il fenomeno transitorio di un artista che, dopo aver tenacemente serbata fede in terra straniera agli importati ricordi di una scuola che egli non aveva penetrato appieno e dalla quale non era più in grado di

¹ Quelle stesse pilastrate di scuro fogliame coi capitelli gialli ricorrono in affreschi veronesi attribuiti a Francesco Morone ed a Paolo Morando Cavazzola. Nè è privo di interesse il fatto che Ignazio Bevilacqua Lazise nel descrivere il dipinto di Mori e nel rilevare erroneamente come Francesco Velleio il nome del suo autore, comprendesse costui fra i pittori veronesi. I. B. L., *Notizie inedite di alcuni artisti appartenenti alla scuola veronese* in *Giornale dell'Adige*, n. 96, Verona, 4 dicembre 1813.

² Cfr. pure *Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti*, vol. LXXIII, Milano, 1834,

pag. 129.

³ Altri vi aveva già letto il 1512. I. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *A new history*, cit., vol. III, pag. 357.

⁴ A. VENTURI, *Il maestro del Correggio*. (*L'Arte*, anno I, fasc. 6), Roma, 1898, tav. XV e XVI. Ma cfr. già F. MALAGUZZI VALERI, *La pittura reggiana nel Quattrocento*. (*Rassegna d'Arte*, vol. III, fasc. 10), Milano, 1903, pag. 150 nota.

⁵ P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902, pag. 450.

attingere continuazione di vitale insegnamento, non si riconosce abbastanza forte per reggersi da solo, ma prova il bisogno di meglio orientarsi, assicurando la sua arte a qualche sostegno più solido, più attuale e più pratico, ed affannosamente si dà alla ricerca di tale punto d'appoggio.

Quale sarebbe stato il risultato dei tentativi del Verla nello sviluppo pittorico della sua tecnica, qualora la morte non fosse sopraggiunta a troncare l'esistenza, non è facile indovinare.

* * *

Tale l'evoluzione dell'artista, manifestata dalle opere che portano la firma di lui.

Sulla scorta di esse torna agevole attribuire al Verla parecchi altri dipinti, che sono in vero degni di nota.

Prima di tutti va certamente assegnata a lui la pala nella parrocchiale di Velo d'Astico,¹



Francesco Verla (Attribuita): Madonna e Santi
Verona, Museo civico

che più di qualsiasi altra risente dell'influenza del Perugino e che come tale giova considerare uno dei primi lavori dal Verla eseguiti nel Veneto.

Sotto una adorna costruzione architettonica, aperta sulla campagna, è rizzata la cattedra protetta da baldacchino, sulla quale siede la Vergine, dal delicato ovale del mento che le conferisce una espressione pura e modesta quale il pittore non seppe altra volta raggiungere. Sul suo ginocchio sinistro poggia il nudo Bambino; ai piedi del trono scherzano due putti molto simili a quelli ripetuti nella pala di Trento; mentre ai lati di lei stanno ritti Sant'Antonio abate, col libro ed il campanello ed un San Domenico (?) in atto di leggere.

Di tali due figure, la seconda non può a meno di riavvicinarsi allo stesso santo della pala del Marescalco in San Rocco di Vicenza (1502); la prima invece sia col Sant'Antonio dell'altare dello Speranza in San Giorgio presso Velo stessa, sia con quello di un'ancona

¹ G. DA SCHIO, *Memorabili*, cit. J. A. CROWE AND G. B. CAVALCASELLE, *A new history*, cit., vol. III, pag. 357.

di scuola vicentina colla Madonna e quattro santi al museo di Vicenza. Tutto il resto della rappresentazione è fedelmente riprodotto dal celebre quadro del Perugino alla galleria di Marsiglia; laddove a sua volta il frate ricorda pur tuttavia anche il San Francesco nelle pale del Vannucci in Santa Maria Nuova di Fano (1497) ed in Santa Maria delle Grazie a Sinigaglia. Ma se da un lato si mostra così palese l'abilità dell'artista nel servirsi dei motivi appresi d'altronde e nel saperli genialmente ridurre ai propri bisogni, al tempo stesso però si tradisce d'altro canto l'incapacità sua di rivestire i nuovi tipi di quel fascino di grazia, sia pur effeminata, ma pur tanto aristocratica e soave per la quale tanto si distinse il Perugino: sicchè i paffuti e calvi bambini del Verla, dagli occhi microscopici e dagli enormi orecchi malamente impostati, messi a riscontro coi modelli del maestro, sembrano ancor più insipidi, zotici e buffi.

A Schio poi, nella stessa chiesa dei Francescani dove trovasi l'ancona di Santa Caterina, è generalmente riconosciuto del Verla¹ non soltanto l'abbozzo in grandezza naturale rappresentante una santa, con libro aperto nella destra, rama di giglio nell'altra ed il gomito appoggiato sopra una spada — che, disegnato in nero con lieve chiaroscuro, trovavasi nella muraglia dietro quell'altare e fu poi trasportato coll'intonaco in cima alla navatina — ma ben anche tutta la ornamentazione a fresco che decora in alto la navata maggiore, e che consta di 24 riquadrature con varie scene,² e di un fregio a colori su fondo giallo, cui sono intercalati ad eguale distanza dei medaglioni con busti di santi e di sante, in parte malamente restaurati.

E sempre a Schio andava giustamente sotto il nome del Verla l'affresco interno di casa Costalunga (ora Chiozza) in via Pasini, n. 306,³ ora conservato al museo civico di Verona:⁴ una semplice rappresentazione in tre reparti, di cui il centrale effigia la Vergine in trono col Bambino, ed i due laterali due figure — più che mai esagerate nella piccolezza al paragone coll'altra — di San Giuseppe e di San Rocco: i cui tipi bastantemente richiamano le caratteristiche abituali del Verla, senza bisogno di riscontro di disegno fra quest'ultimo santo ed il Battista dell'ancona dei Francescani.

E finalmente allo stesso artista era attribuita una tela colla Madonna fra San Giovanni Battista, Sant'Agostino, San Francesco e San Gerolamo,⁵ che dall'originaria cappella di Lonedo, passò a Padova in casa del conte Alessandro Piovene Porto Godi, e di qui nella villa Piovene a Sarmego: finchè, caduta in mano di quegli antiquari che pur si proclamano salvatori dell'arte antica, sparì miseramente, senza che gli stessi speculatori che furono intermediari della vendita sappiano o possano aiutare a rintracciarla.

Delle molte altre pitture attribuite a Francesco Verla, senza che nessun valido argomento valga a sostenere l'ipotesi, non è il caso di tenere qui a lungo parola.⁶

¹ *Ibidem*.

² E precisamente, cominciando il giro alla sinistra, per chi entri dalla porta della facciata: 1. Sepolcro del Salvatore con due angeli. — 2. Finta finestra. — 3. Gruppo di sei putti con un cartello. — Frate ed eremita a tavola. — 5. Finestra. — 6. Regina che veste un mendico e che visita uno spedale. — 7. Pae-saggio, ed esercito che si ritira. — 8. Finestra. — 9. Frate che benedice un gruppo di altri frati ingi-nocchiati. — 10. Vescovo in trono che legge. — 11. Fi-nestra. — 12. San Francesco che predica ai pesci. — 13. Frate che benedice un oggetto a lui offerto (chia-rosкуро). — 14. Finestra. — 15. Frate presso un morto, con altri frati. — 16. Re che fa decapitare quattro frati. — 17. Finestra. — 18. Tessera di San Bernar-dino. — 19. Le braccia dei Francescani. — 20. Fi-nestra. — 21. San Gerolamo nel deserto. — 22. Vaso

fra due angiolini. — 23. Finestra. — 24. Due angio-lini che reggono un festone.

³ G. DA SCHIO, *Memorabili*, cit.

⁴ Fu staccato dal pittore Pietro Nanin; ed entrò nel museo veronese nel 1881.

⁵ « *Padua, casa Piovene, but originally in the fa-mily chapel at Lugo in the province of Vicenza, canvas, with figures two thirds of life size, representing the enthroned Virgin between S. John the Baptist, Augu-stin, Francis and Jerom. This is an umbrian creation whit the Peruginesque smorphia. Some heads are spotted, and the lower part of the picture is renewed* ». (J. A. CROWE AND G. B. CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy*, London, 1871, vol. I, pag. 420).

⁶ Eccone un elenco:

1° Vicenza, Museo civico (donato nel 1865 dal

* * *

Di Alessandro Verla, figlio di Francesco, ricorre menzione la prima volta nel 1524, quando, morto già probabilmente il padre, senza essere stato in tempo di indirizzarlo a suo



Alessandro Verla: L'Arcangelo Gabriele
Vicenza, Santa Corona

modo sulla via dell'arte, sono a lui affidati parecchi lavori di pittura nel convento di San Domenico.

conte Giuseppe Porto). Madonna, San Giovannino e Santa Caterina. Per l'attribuzione al Verla vedasi: G. DA SCHIO, *Memorabili*, cit. G. RIVA, *Alcuni quadri raccolti ed illustrati*, Padova, 1853, pag. 16. Ma oggi è assegnato a Francesco Longhi.

2° Vicenza, Museo civico (donato nel 1864 dall'avv. Carlo Balzafori). Madonna che allatta il Bambino. Attribuito al Verla nei cataloghi, ma ripete invece il soggetto di altro dipinto di quel museo, che a ragione si ritiene della scuola dei Longhi.

3° Vicenza, Museo civico (donato nel 1867 da

Antonio Bernati). Testina di Madonna. Attribuita al Verla nei cataloghi.

4° Vicenza, chiesa di S. Corona. Angiolini e paesaggio della pala della Madonna della Misericordia (1519). Cfr. D. BORTOLAN, *S. Corona*, citata, pagina 272.

5° Vicenza, palazzo Clementi. Madonna e Bambino, quasi completamente ridipinti nel secolo scorso dal pittore Antonio Busatto. Porta la firma assai dubbia: F. D. VICENTIA . PINXIT. DC...

6° Vicenza, già proprietà Cannetti, poi Fioccardo,

Abitò quasi costantemente in Vicenza,¹ nella contrada di San Pietro *intus*.² Soltanto nel 1555 dovette trasferirsi temporaneamente a Caldogno;³ ma — pare in seguito alla morte della moglie — ritornò tosto a Vicenza,⁴ ove in breve lo raggiunse la morte, poichè nel 1562 è ricordato già come estinto.⁵

A giudicare dai documenti, Alessandro fu artista molto attivo. Dell'opera sua si valse infatti numerose volte il comune di Vicenza negli anni dal 1530 al 1552, affidandogli non soltanto quei lavori di decorazione e quei disegni di stemmi nei quali solevansi pure adibire anche gli artisti di sommo grido, ma altresì qualche dipinto di maggior conto:⁶ i quali

quindi venduto ad ignoti. G. DA SCHIO, *Memorabili*, cit.

7° Breganze, già in casa Rigoni, poi disperso. *Ibidem*.

8° Bassano, Museo civico (era prima del conte Gerolamo Pagello, poi dell'abate Alessandro Rossi, finalmente del conte Giuseppe Riva, che lo donò a quel museo). Madonna, Bambino e Santa Caterina. *Ibidem*. G. RIVA, *Alcuni quadri*, cit., pag. 16. Ma è uno dei soliti dipinti della maniera dei Longhi, erroneamente attribuiti al Verla. Cfr. P. M. TUA, *Catalogo dei dipinti del museo, sezioni riunite*, Bassano, 1907, pag. 13.

9° Padova, Museo civico (comperato nel 1859 coi denari del comm. Vincenzo Stefano Breda). Madonna. È attribuito al Verla dai cataloghi.

10° Padova, affreschi dell'oratorio di San Sebastiano, distrutti nel 1820 e in parte riportati al Museo civico di quella città. P. SELVATICO, *Scritti d'arte*, Firenze, 1859, pag. 17 e 35. L'attribuzione al Verla era dovuta soltanto all'interpretazione delle lettere F. V. V. FS; mentre sullo stile ben diverso di quelle pitture, che sembrano del 1481, discorre G. B. DE TONI, *Due affreschi di scuola del Mantegna*. (*Bollettino del Museo civico di Padova*, anno I), Padova, 1898, pag. 56 segg., 70 segg.

11° Riva di Trento, chiesa della Disciplina. Presepio. A. BOMMASSARI, *Francesco Verla*, cit. Ma il dipinto porta la data del 1530.

12° Ville di Tenno (Trentino), chiesa di Sant'Antonio. Madonna, San Giovanni, Sant'Antonio abate, San Paolo ed un vescovo. *Ibidem*. Ma porta pure la data del 1532.

¹ Oltre ai documenti che saranno citati in seguito, si vedano i seguenti:

19 dicembre 1528. È incaricato da Paola Matteazzi di Marostica di riscuotere un credito « *ab hereditibus q. Francisci pictoris dicti Petoloni* ». (Archivio notarile di Vicenza, Minute di Tomaso Vajenti, VI, 19).

10 marzo 1531. Presente in Vicenza. (P. MAGRINI, *Note su artisti vicentini*. Ms. della biblioteca civica di Vicenza, Gonz, 25, 10, 78).

31 marzo 1532. Simile. (*Ibidem*).

31 marzo 1543. Simile. (*Ibidem*).

3 luglio 1545. Simile. (*Ibidem*).

14 aprile 1547. Simile. (G. MARCHI, *Memorie*, cit.).

7 agosto 1548. Simile. (A. MAGRINI, *Note*, cit.).

² Biblioteca civica di Vicenza. Estimi del 1525, del 1537 e del 1547.

³ Vedansi le procure del 10 e 11 giugno 1555 in Archivio notarile di Vicenza; atti di Marcantonio Caldogno, LXV, 5. Cfr. pure nota 5, pag. 346.

⁴ Il 1° agosto 1555 infatti egli è testimonia in Vicenza. G. MACCÀ, *Miscellanea in IV*. (Ms. della biblioteca civica di Vicenza, Gorez, 7, 8, 7, vol. VI, pag. 46). Il 22 aprile 1556 egli apparisce fra i debitori del convento di Santa Croce in Vicenza. (G. MARCHI, *Memorie*, cit.).

⁵ Vedasi il documento citato alla nota 4, pag. 332.

⁶ 5 marzo 1530. « *...magistro Alexandro pictori, magistro Laurentio murario et sociis ducatos 8, ad rationem grossorum 31 pro quolibet ducato, pro eorum mercede pingendi et fabricandi armam seu insigniam magnifici domini potestatis in comuni palatio*. (Biblioteca civica di Vicenza. Provisioni).

21 marzo 1535. « *...item per dadi a m. Alexandro Verla pittore, per mandar a comprar colori per la consolaria, de commission del magnifico podestà, scudi 3 d'oro* ». (*Ibidem*).

2 maggio 1535. « *...magistro Alexandro Verla pictori, pro sua mercede pingendi officium consulatus et de novo faciendi insignia clarissimorum dominorum rectorum qui diversis temporibus habuerunt regimen civitatis Vincentie, libras 100 denariorum parvorum* ». (*Ibidem*).

5 giugno 1535. « *...ser Alexandro Verla pictori ducatos 50, ad grossos 31 pro quoque ducato, pro parte ad bonum computum pingendi in introitu palatii residentie magnifici domini potestatis, iuxta concordium factum* ». (*Ibidem*).

10 luglio 1535. « *...magistro Alexandro Verla pictori, tronos 6 et marculos 15, pro emendo aurum pro deaurando S. Marcum et armam predictam [clarissimi domini potestatis], videlicet libras 14, soldos 10, denarios 6 et marculos 2 pro baiulis* ». (*Ibidem*).

31 luglio 1535. « *...magistro Alexandro Verla pictori, tronos 301 et marculos 10, pro resto et completa solutione sue mercedis pingendi sallam et solarium prope cancellariam clarissimi domini potestatis et alia faciendi, iuxta fidem factam per dominum Franciscum de Gualdo... dummodo prefatus exactor non debeat*

tutti o andarono dispersi o sono troppo difficili a riconoscere. Così come invano si cercherebbero più le decorazioni da lui eseguite nel 1540-1543 per Giuseppe Fieramosca,¹ nella cui casa Alessandro dipinse — a colori, a finto marmo, a doratura, ad imitazione del legno e della tarsia — le pareti, i soffitti, le imposte, le scale; e dovette eseguire fra gli altri un fresco con mostri marini, con putti e con donne; e raffigurare in una volta costellata gli dei simboleggianti i pianeti; e fingere una statua e due putti con lo stemma dei Fieramosca sulla facciata del palazzo.²

Lavorò parimenti nel 1524 e 1525 per le monache di San Domenico, dipingendo le palme della chiesa, «*el Crucifixo de la schola vecchia, el sancto Dominico de l'andio, el frixo che sono de sopra*», e altre «*deparenture che sono soto la luneta ch'è soto el porticho [de la jesia]*»,³ ma di cui ora non resta più alcuna traccia. Nel 1526 eseguì per le monache di San Pietro

exbursare integram solutionem prefato pictorinisi prius finita opera». (*Ibidem*).

30 ottobre 1535. «...ducatos 3 magistro Alexandro Verla, pro sua mercede pingendi sub lodia clarissimi domini capitanei; et similiter de ipsis denariis dari ducatum 1 dicto magistro Alexandro, pro sua mercede faciendi insigni clarissimorum dominorum potestatum Thome Donato et Aloisii Donato, potestatum precesorum». (*Ibidem*).

2 ottobre 1536. «...contai a m. Alexandro Verla pittor, per comprar oro per l'arme della porta ex opposito salete, tron 4». (*Ibidem*).

18 luglio 1537. «...contai a Alexandro Verla pittore, per aver fatto alcune arme al magnifico podestà in camera e conze alcune arme zozo in saleta de judicio, lire 3». (*Ibidem*).

27 novembre 1538. «...Alexandro depentore, che ha facto uno brieve in la camera de la audientia de le nostre magnificentie». (*Ibidem*).

21 novembre 1542. «...et a maestro Alixandro Verla, per far reconciar le pitture sopra et atorno lo usso, qualle erano guaste per poner lo usso, lire 3». (*Ibidem*).

29 febbraio 1544. «...item per dati a maestro Alexandro Verla, per depenzer el quadro, lire 112». (*Ibidem*).

24 ottobre 1544. «...magistro Alexandro Verla tronos 4, pro eius mercede pingendi ante hostium camere registri». (*Ibidem*).

4 giugno 1548. «...a m. Alexandro Verla pittore, per pagamento de un muraro e per spesa de la matla da depenzer la torre dove senta li signori rectori, lire 1, soldi 16». (*Ibidem*).

7 giugno 1548. «...al soprascritto m. Alexandro, per una manifatura, lire 4». (*Ibidem*).

15 luglio 1549. «...magistro Alexandro Verla pictori, qui fecit quadrum seu insigne clarissimi domini Constantini de Priolis, dignissimi capitanei Vincentie et districtus, tronos 62 pro eius mercede conficiendi dictum quadrum in camera sue magnificentie». (*Ibidem*).

11 marzo 1552. «...Alexandro Verla pictori, ducatos, 10 ad rationem grossorum 31 pro quoque ducato, pro eius mercede faciendi seu pingendi insigni claris-

sini domini David Trivisano, ad presens dignissimi capitanei huius civitatis». (*Ibidem*).

¹ Giuseppe Fieramosca abitava almeno fin dal 1539 (Archivio notarile di Vicenza, atti di Zuanne Orgian, XXXII, 3, n. 89; testamento di Elena Fieramosca del 29 maggio 1539 «*in domo nobili viri Isepi de Ferramuschi, posita in sindycaria S. Pauli*») in quella casa che gli estimi del 1564 dichiarano situata fra i palazzi Dalla Scrofa e Graziani dei Garzadori, e che corrisponde quindi all'attuale casa n. 1642 in contrada Piancoli. Ma quella casa ha la vecchia facciata di sasso vivo, ed il Verla non avrebbe potuto quindi ornarla con dipinti di finta pietra, e le poche pitture che ancor si conservano all'interno sono quelle dell'atrio, dove figurano il dio Pane, l'ANDRIA, la ΣΟΦΡΟΣΥΝΗ, ec., nulla insomma di quanto è contenuto nel contratto del Verla. Evidentemente quindi si trattava di qualche altra casa di proprietà Fieramosca, forse anche in campagna.

² Seguono molte ricevute dal 19 giugno 1541 al 24 marzo 1543. Fra l'altro il Fieramosca promette al pittore un aumento di 5 scudi oltre ai 75 pattuiti, se, a lavoro finito, tutto «*va ben, a judicio di boni pittori per loro zuramento*». Ed a sua volta «*io Alessandro son contento che, finita l'opera justa el tenore del nostro accordo, che se'l ditto messer Iseppo non è contento, che'l sia in sua libertà in termine de quatro zorni; et non contentandosi, che in tal caxo sia estimà tutta l'opera et sia pagata dui scudi di manco per zuramento de due esperti in l'arte*».

Il documento originale, che trovavasi nell'archivio di famiglia dei conti da Schio, ora non si rinviene più. Una copia assai scorretta e malsicura esiste in G. DA SCHIO, *Memorabili*, cit., App. XXI, pag. 1297 segg.

³ Vedansi i documenti nella Biblioteca civica di Vicenza: San Domenico, inventario n. 68, pag. 68 e 69. Furono anche pubblicati in parte e non troppo esattamente in B. BRESSAN, *La chiesa e il monastero di S. Domenico*, Vicenza, 1874, pag. 13.

Le ricevute al pittore, alla madre ed alla sorella portano varie date dal 6 dicembre 1524 al 14 settembre 1525, per l'importo complessivo di lire 37, soldi 17, denari 6.

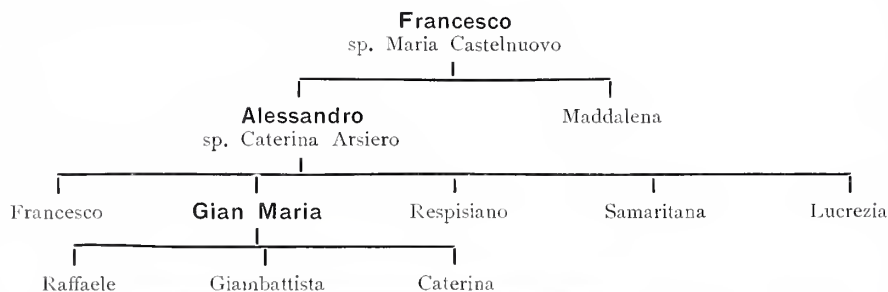
la pala con la Madonna fra due santi, la quale più non si trova ai giorni nostri.⁹ E finalmente nel 1529 strinse contratto con Piera vedova di Bernardino Pagello, per dipingere la cappella di Santa Maddalena, costituita da una crociera del tempio di Santa Corona, promettendo « *dorar et finger marmoro tuta l'opera de l'intorno et finger altre colone in muro con li suoi cornizoni et opere corespondente a le colone intaliate, metando quello oro che farà bisogno in tuta l'opera el fazando cum el resto del muro de colori de marmorizado, fazando doi figure, zoè anzolo et la Nostra Dona in dito muro;... item depenzer tuto el volto de dita capela seu crozara, facendo quatro figure intrege, zoè li quatro dotori de la giesia in campo seu aire azuro et busto, fornido con fogie et fruti, cum li archi sopraditi fati in gropi o groteschi* ». ¹ Ma di tutta la decorazione già alla fine del seicento più non sopravanzava che quell'arcangelo Gabriele,² di cui tuttora rimangono sufficienti resti: un angelo dai capelli bruni a dalle vesti giallognole e rossastre, condotto con certa grandiosità e spigliatezza di modellazione, al cui volto corrugato ed accigliato le forti ombre scure aggiungono una espressione potente ed intensa.

Tale pittura, per quanto basti a provare come Alessandro abbandonasse affatto l'imitazione Peruginesca prediletta dal padre suo — anche se per avventura il suo affresco potrebbe in qualche modo far ripensare a quelli di Bramante — non può tuttavia fornire sufficienti dati sulla maniera da lui seguita e sugli insegnamenti che meglio prevalsero nella sua educazione artistica, la quale, per quanto si può giudicare, doveva elevarlo al di sopra della volgarità.

* * *

Francesco Verla, come fu detto, aveva sposata Maria di Castelnuovo, la quale testò nel dicembre 1532 e morì probabilmente tosto dopo.³ Furono loro figli Alessandro, il pittore, e Maddalena. Alessandro a sua volta impalmò Caterina, figlia del nobile Raffaele Arsiero, che, dettando le sue ultime volontà il 16 giugno 1555, nominava in tale atto i figli Francesco, Gian Maria, Respiano, Samaritana e Lucrezia.⁴

Gian Maria, tranne forse un breve soggiorno ad Arsiero,⁵ continuò a vivere a Vicenza, nella stessa contrada di San Pietro.⁶ Solo più tardi ebbe a trasferirsi a Venezia, ove il 18 maggio 1573, vergando il suo testamento autografo, raccomandava al fratello maggiore i figli Raffaele, Battista e Caterina.⁷



¹ « Quando uscirono le monache di S. Pietro dal loro monastero, vidi in esso un quadro grande con Maria Vergine in trono e un santo a ciascun lato, e vi lessi: Alessandro Verla f. 1526 ». (L. TRISSINO, *Artisti vicentini*. Ms. della biblioteca civica di Vicenza, Gonz., 26, 5, 5).

² Le ricevute portano parecchie date, dal gennaio all'aprile. (D. BORTOLAN, *S. Corona*, cit., pag. 278 e seg.).

³ Cfr. M. BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi della città di Vicenza*, Venetia, 1677, pag. 69.

⁴ Vedasi nota 1, pag. 333.

⁵ « Caldogni, in domo habitationis infrascripte te-

statricis. Domina Catharina, filia q. nobilis viri Raphaelis de Arserio civis Vincentie et uxor magistri Alexandri Verla pictoris, ad presens habit. Caldogni ». (Archivio notarile di Vicenza. Atti di Marcantonio Caldogni, LXV, 5).

⁶ Cfr. nota 4, pag. 332.

⁷ Nell'estimo di Vicenza del 1563 figurano gli « heredi de Alissandro Verla: una casa con bottega verso la strada, con sollaro non lavellado con uno poco de ortèsin ». Ed in quello del 1565 a San Pietro intus: « Franciscus et Johannes Maria fratres de Verla ». (Biblioteca civica di Vicenza: estimi).

« Testamentum domini Joannis Verla de Vincentia

Nel testamento stesso egli si chiama « *miniador* ». Ma dell'opera sua nessun'altra testimonianza ci resta, quantunque non sia mancato chi volle a lui attribuire — senza alcun valido argomento — un codice miniato del museo civico di Venezia.¹

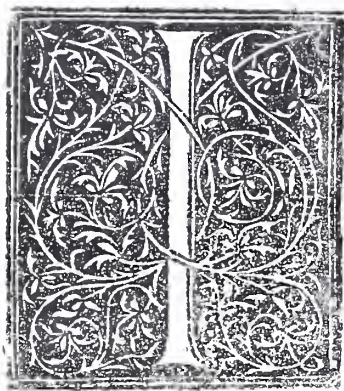
Con lui si spegneva così l'ultimo rappresentante della famiglia, che, seguendo le tradizioni avite, consacrassero i propri talenti alle geniali ispirazioni dell'arte e procacciasse alla città natale nuovo titolo di compiacimento e di vanto in quella storia della pittura, cui gli artisti di Vicenza portarono sì glorioso contributo di feconde energie.

GIUSEPPE GEROLA.

miniatoris ». (R. Archivio di Stato in Venezia, sezione notarile, testamenti, busta 194, n. 495). Cfr. B. CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia*. (Arch. veneto, XXXIV), Venezia, 1887, pag. 212.

¹ Trattasi del ms. Correr 1504. C. FOUCARD, *Della pittura sui manoscritti di Venezia*. (Atti della I. R. Accademia di belle arti di Venezia), Venezia, 1857 pag. 70, nota 25.

I BASSORILIEVI DI CASTEL DI SANGRO



BASSORILIEVI,¹ che fino a poco tempo fa, fino a che dal pittore Patini non furono venduti all'antiquario Brauer, potevano vedersi incastrati nel recinto di un orto di Castel di Sangro (prov. di Aquila), furono resi noti più volte.

Spetta al De Nino il merito di averli per primo indicati e descritti,² al Reymond di averli posti a riscontro con alcune formelle delle prime porte del Ghiberti³ e al Balzano di avere esteso il riscontro all'opera con cui, almeno in apparenza, maggiormente si connettono, al paliotto di Nicola da Guardiagrele della cattedrale di Teramo.⁴

I bassorilievi venivano così, successivamente, bene determinati. Ma un nuovo esame può condurre, credo, a nuove conclusioni.

Le sei formelle, di cm. 63 × 55, rappresentano: l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, il *Bacio di Giuda*, la *Flagellazione* e la *Crocifissione*, come anche dichiarano le scritte, in minuscola goticizzante, sul listello inferiore della cornice.

Tutt'e sei corrispondono, rispettivamente, alle scene del paliotto di Teramo, coi fatti della vita di Cristo: 3^a, 4^a, 5^a, 13^a, 15^a e 19^a; e tre di queste due serie (l'*Adorazione dei Magi*, la *Flagellazione* e la *Crocifissione*) alla 3^a, 15^a e 18^a delle prime porte del Ghiberti.

Si possono, così, dei bassorilievi formare due gruppi, di tre ciascuno: l'uno che ha relazioni col solo paliotto, l'altro col paliotto e colle porte. E, cominciando subito ad esaminare quest'ultimo gruppo, troviamo che la corrispondenza col Ghiberti è tale che è necessario ammettere una derivazione diretta delle due opere minori dalla maggiore. Le porte hanno servito da modello allo scultore ed all'orafo. Ma non allo stesso modo.

Ecco, infatti, il primo bassorilievo coll'*Adorazione dei Magi* (fig. 1). Le sue diversità dalla composizione ghibertiana (fig. 2) si riducono alla soppressione del portichetto che si doveva congiungere all'edicola sotto cui è la Vergine e San Giuseppe e alla diminuzione del numero dei personaggi al seguito dei re. Il paliotto (fig. 3), oltre al ridurre maggiormente il seguito dei Magi, col sopprimere anche l'edicola e col sollevare un po' da terra il re in atto di baciare il piede al Bambino, ha avvicinato i due gruppi, bene distinti nelle due prime opere, sino a farne uno solo, togliendo così alla scena tutta la vita.

Nella *Flagellazione* del Ghiberti (fig. 4) Gesù è legato alla colonna di mezzo di un portico

¹ Di quest'articolo che si pubblica tal'e quale doveva publicarsi or sono tre anni in un volume, non ancora uscito, a ricordo della Mostra d'arte abruzzese che si tenne in Chieti, ho anticipato la conclusione nel mio studio su Silvestro dell'Aquila comparso già in questa

stessa rivista (1908, fasc. 1^o, p. 1 e seg.).

² *L'Arte*, IV, pag. 422-424.

³ *L'Arte*, V, pag. 112-114.

⁴ V. BALZANO, *Nicola da Guardiagrele scultore?* Chieti, 1903.



Fig. 1 — Bassorilievo di Castel di Sangro
(Fotografia Gentile)



Fig. 4 — Bassorilievo di Castel di Sangro
(Fotografia Gentile)



Fig. 2 — Ghiberti: Particolare della porta nord
del Battistero di Firenze
(Fotografia Alinari)



Fig. 5 — Ghiberti
Particolare della porta nord del Battistero
di Firenze
(Fotografia Alinari)



Fig. 3 — Nicola da Guardiagrele
Particolare del paliotto di Teramo
(Fotografia Gargioli)



Fig. 6 — Nicola da Guardiagrele
Particolare del paliotto di Teramo
(Fotografia Gargioli)

pentastilo, mentre di qua e di là due manigoldi lo battono e altri due lo scherniscono. Così vi è il portico pentastilo nel bassorilievo (fig. 5), benchè semplificato ad un solo ordine di colonne dal fusto e dai capitelli appena squadrati, ma vi mancano i due che sporgono dietro i flagellatori. Nel paliotto (fig. 6) Gesù è semplicemente legato ad una colonna tra due manigoldi. La scritta che si legge: « Quando . XPO . fo . legato . ala . colonda » corrisponde a quella di Castel di Sangro: « Quando . XPO . fo . baccuto . ala . colonda ».

La Crocifissione mostra rapporti ancora più stretti (fig. 7, 8 e 9). Maria e Giovanni, con novità iconografica, siedono in terra ai lati della croce, Maria posando la mano destra al ginocchio sinistro di appoggio all'altro braccio che ne sostiene la faccia, Giovanni dolorosamente stringendo le due mani e alzando il capo verso Cristo. Maria sembra quasi uscita nelle tre opere da una stessa stampa. I due angeli che volano verso Cristo nel Ghi-berti mancano negli altri due ¹ che hanno diminuito lo spazio fatto da questa mancanza col piantare la croce più in basso.

È evidente la derivazione dei bassorilievi e del paliotto dalle porte.

È evidente altresì, l'indipendenza della derivazione. Lo scultore, cioè, non poteva ricavare dall'esemplare del paliotto una composizione di tanto più fedele a quella del Ghi-berti, nè, viceversa, l'orafo aveva bisogno dei bassorilievi per conoscere il modello che gli servì per il resto di quell'opera non solo, ma per tutta la sua produzione.

Ma ciò non esclude che uno possa essere stato l'autore delle due opere, Nicola da Guardiagrele.

Gli altri tre bassorilievi dalle scene che si ritrovano uguali nello stesso paliotto di Teramo, ma che mancano o son diverse nelle porte di Firenze, farebbero crederlo. L'ipotesi dell'appartenenza dei bassorilievi di Castel di Sangro a Nicola da Guardiagrele fu posta innanzi, benchè con riserve, dal Balzano nell'opuscolo citato.

Che Nicola, da buon quattrocentista, coltivasse, oltre l'oreficeria e la pittura, anche la scultura non farebbe meraviglia. Ma, mentre la sua qualità di pittore ci è assicurata in modo indubbia dalla piccola tavola comparsa alla Mostra di Chieti e di recente acquistata per la galleria degli Uffizi, tavola firmata e in piena conformità stilistica con i suoi smalti, ² la sua qualità di scultore non ci è per ora nota, poichè, opponendovisi la cronologia, egli non è identificabile con quel Niccolò della Guardia che il Vasari nomina con Pietro Paolo da Todi quali discepoli di Paolo Romano e « ragionevoli maestri nella scultura » ³

Bisognerà, dunque, in mancanza di testimonianze storiche, confortare l'ipotesi con ragioni stilistiche.

Prendiamo, perciò, ora ad esaminare l'altro gruppo dei rilievi di Castel di Sangro, quello che ha solo corrispondenza nelle formelle del paliotto di Teramo.

¹ Ma quei due angeli, insieme alle figure di Maria e Giovanni, si ripeteranno identici sulle croci di Nicola e, mediante Nicola, per lungo tempo nell'oreficeria d'Abruzzo, quasi a perpetuo ricordo della fonte cui attinse il rinnovatore guardiese.

² Cioè collo smalto inferiore sul rovescio della croce di Santa Maria Maggiore di Guardiagrele e collo smalto in alto a sinistra della figura centrale di Dio benediciente del paliotto.

³ VASARI, *Vite*, ed. Milanese, II, pag. 649.

Non credo di dover modificare il giudizio in seguito alla pubblicazione del Colasanti (*Bollettino d'arte*, 1907, fasc. 3°, pag. 1-6) per la quale Nicola da Guardiagrele sarebbe l'autore di una Annunciazione a tutto tondo proveniente da Tocco Casauria e acquistata dallo Stato

per il Bargello. Il Colasanti ha, in proposito, preso per buona la testimonianza vasariana del cui valore negativo è facile persuaderci quando rifletteremo che i soli lavori di scultura per i quali Nicola è noto al Vasari sono le sepolture di Pio II e Pio III, la prima delle quali è dal Vasari stesso, in altro luogo (II, 462), attribuita a Pasquino da Montepulciano e a Bernardo Ciuffagni, e l'altra, come nota ivi il Milanese, fu allogata ai fiorentini Francesco di Giovanni e Bastiano di Francesco verso il 1505, allorchè Nicola non viveva più da un pezzo. Nicola, lo dimostrerà presto il Dott. Luigi Rivera pubblicando un atto notarile del suo archivio di famiglia in Aquila, morì prima del 1462. L'asserzione del Vasari è, così, da questa data contraddetta in modo definitivo.

La *Presentazione al Tempio* è qui trattata insolitamente. Innanzi ai convenuti, Maria e Giuseppe depongono sul sacro altare, offrendolo a Dio, il fanciullo Gesù. La scena del paliotto ha in smalto la scritta dichiarativa: « Quano . XPO . fo . presentato . alo . templo », scritta simile a quella del rilievo. Ma anche le differenze tra le due scene sono parecchie.



Fig. 7 — Ghiberti: Particolare della porta nord del Battistero di Firenze. (Fig. Alinari)



Fig. 8 — Bassorilievo di Castel di Sangro (Fotografia Gentile)

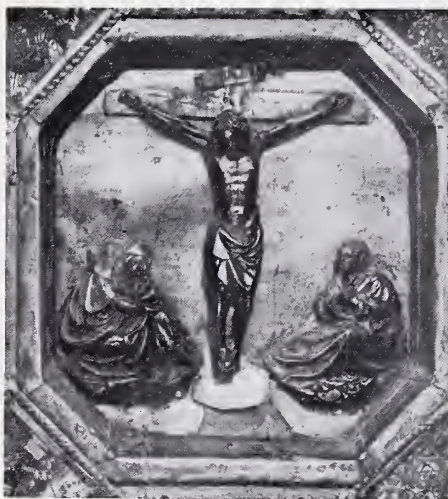


Fig. 9 — Nicola da Guardiagrele Particolare del paliotto di Teramo (Fotografia Gargioli)

Nell'una (fig. 10) gli spettatori sono tre, mentre nell'altra (fig. 11) cinque; in quella una fila rettilinea di setti archetti gotici simula il tempio, in questa tre tabernacoli a cupola, con frontoncini e pinnacoli, sporgono dalle pareti in cui si aprono nicchie; là Maria e Giuseppe si curvano tutti verso il Bambino e le loro vesti hanno scannellature profonde, pieghe violenti, qua sono eretti della persona, più calma, più allungata, come quella di tutte le altre figure, e vestono elegantemente, liberamente.

Così nella *Fuga in Egitto* (fig. 12 e 13) la quasi identità della composizione (solo in un caso il Bambino è ritto sulle ginocchia della madre e nell'altro seduto) non può nascondere la profonda diversità dell'espressione. Nella scultura la fantesca, benchè si appoggi del pari al dorso dell'asino non si curva leggermente, nè si curva la Vergine, col manto dal partito di pieghe tanto più semplice, S. Giuseppe (con più fine senso realistico ha i calzari e la tunica corta) fa un passo più breve e in piano, in modo da descrivere coll'intera persona uno stretto rettangolo e non un triangolo a larga base.

Nel *Bacio di Giuda*, Nicola (fig. 14) col dare, al paragone dello scultore (fig. 15), maggiore sviluppo all'episodio secondario di Pietro che taglia l'orecchio a Malco caduto e col distrarre dal compito della cattura i soldati pesantemente armati, dimentica quasi il soggetto principale, disfà la scena, ripetendo gli errori commessi nell'*Adorazione dei Magi*. Egli abbandona anche lo sfondo paesistico che l'altro indica con due alberi a destra e con rupi a sinistra. Per le proporzioni delle figure e il panneggio fa ripetere le precedenti osservazioni.

Insomma, mentre l'orafo deforma, schiacciando un po' e ingrossando le figure, di cui violenta le mosse, inasprisce le pieghe e affonda il solco nei panni, lo scultore ingentilisce, allungando e stringendo i corpi, ritenendone i moti, rendendone più sobrio e decoroso lo svolgersi del vestito. Questi sa comporre logicamente e armoniosamente una scena; l'altro la disgrega e confonde.

Le differenze stilistiche sono, dunque, contro l'attribuzione dei bassorilievi all'autore del paliotto, a Nicola da Guardiagrele.

Nè sono differenze tali da potersi spiegare colla diversità della tecnica dello sbalzo da quella della scultura o con un diverso periodo dell'operosità dell'artista.

Nicola, del resto, non ha subito evoluzione artistica: egli è stato costantemente uguale a sè stesso, dalla croce di Lanciano, del 1422, che è la prima opera che porta i suoi gruppi, al busto del S. Giustino di Chieti, del 1455, che è l'ultima. Gli ostensorii di Francavilla (1413) e di Atesa (1418) non bastano per farci pensare ad un suo primo periodo, al quale, in ogni modo, i bassorilievi non potrebbero appartenere perchè non anteriori al 1420, verso solo il qual tempo le formelle delle prime porte del Ghiberti, sul loro compiersi, erano riproducibili.

I bassorilievi, dunque, così diversi dal paliotto sarebbero stati eseguiti a un dipresso nel tempo del paliotto (1433-1448)!

Se l'autore del paliotto non è quello dei bassorilievi e se le due opere sono tra loro indipendenti (l'abbiamo visto esaminando il primo gruppo dei bassorilievi, e ciò è sufficiente) come spiegare il comune schema se non ammettendo l'originaria esistenza di una terza opera, di un modello anche alle due differenti copie formanti il secondo gruppo?

È chiaro che questo modello non può essere altro che il modello servito al primo gruppo, cioè il Ghiberti.

E, infatti, sarebbe coincidenza molto strana, per non dire impossibile, che i due artisti senza sapere l'uno dell'altro, fossero ricorsi a due stesse fonti. Pel paliotto, poi, il distacco dall'unica fonte ghibertiana avverrebbe solo in queste scene, chè in quasi tutte le altre essa continua evidente (Evangelisti, Dottori, Annunciazione, Tentazione di Cristo, Orazione all'orto, ecc.) (fig. 16).

Impone, inoltre, lo stesso modello il fatto dell'omogeneità di tutti e sei i rilievi fra loro, come di tutte le formelle del paliotto, omogeneità risultante dal trovarsi nel secondo gruppo di rilievi le stesse differenze dalle corrispondenti scene del paliotto (cioè in questo rispetto a quello: abbandono degli sfondi architettonici e paesistici, riduzione delle masse, disgregamento della composizione, rozzezza dei particolari)¹ che si trovarono fra il primo gruppo e le altre scene relative.

¹ Sono le stesse differenze che si riscontrano in tutte le altre scene del paliotto che copiano il Ghiberti (Annunciazione, Cristo tentato, ecc.).



Fig. 10 — Nicola da Guardiagrele
Partic. del paliotto di Teramo. (Fot. Gargioli)



Fig. 11 — Bassorilievo di Castel di Sangro
(Fotografia Gentile)



Fig. 12 — Nicola da Guardiagrele
Partic. del paliotto di Teramo (Fot. Gargioli)



Fig. 13 — Bassorilievo di Castel di Sangro
(Fotografia Gentile)



Fig. 14 — Nicola da Guardiagrele
Partic. del paliotto di Teramo. (Fot. Gargioli)

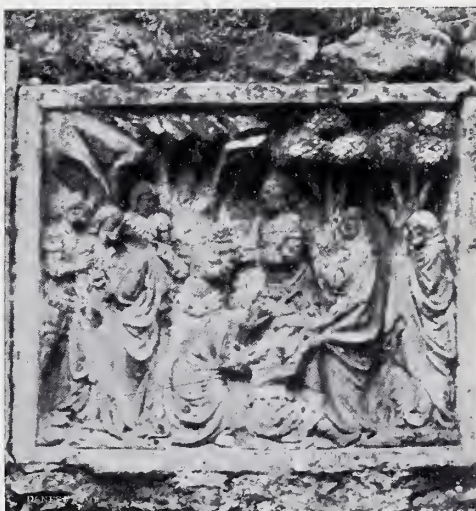


Fig. 15 — Bassorilievo di Castel di Sangro
(Fotografia Gentile)

Molto convincente è anche la riprova, la convenienza, cioè, delle tre composizioni al Ghiberti.

Prima di tutto l'originalità che si riscontra in parecchi particolari della *Fuga in Egitto*, del *Bacio di Giuda* e specialmente della *Presentazione al tempio* è proprio l'originalità delle composizioni ghibertiane, dovuta cioè, ad un più inteso senso naturalistico. Altra caratteristica del Ghiberti, nota il Reymond,¹ è il presentarci per primo nei fondi come una serie di abbozzi architettonici in cui tutti gli elementi del nuovo stile del Rinascimento si trovino già sviluppati. Ora appare appunto quale uno di questi tentativi il fondo della stessa scena della *Presentazione*, dove i tabernacoli, vicini a quello degli speciali di Or San Michele a Firenze e quasi identici all'altro di una Madonna in terracotta del Bargello, opera della bottega ghibertiana,² sono più di questi verso la Rinascenza.

Per quale eccezione Nicola avrebbe creato una scena così nuova, egli che non sa che copiare, e ideato quell'architettura, egli che l'usa sempre poco e sempre goticizzante?³

Dunque la distinzione dei bassorilievi in due gruppi è semplicemente apparente: tutti e sei, colle relative formelle del paliotto, derivano da sei esemplari del Ghiberti, tre soli dei quali sono a noi rimasti. Gli altri tre dovettero perdersi assai presto se, come è da credere, essi comparvero solo come dei primi pensieri, dei saggi per il lavoro delle stesse prime porte, saggi di scene poi del tutto modificate (*Bacio di Giuda*) o addirittura sostituite da altre (*Fuga in Egitto* e *Presentazione al tempio*).

Noi sapevamo per la testimonianza del Vasari⁴ che il saggio presentato al famoso concorso del 1401 costò all'artista, sotto lo sprone di Bartoluccio, « fatiche e molti modelli ».

E sapevamo ancora che le seconde porte passarono prima di giungere allo stato definitivo per almeno altri due progetti, quello di Leonardo Bruni e l'altro tracciato sul loro rovescio.⁵

Adesso sappiamo che anche le porte nord subirono profonde mutazioni prima di giungere a quel grado di armonia che lo Schmarsow ha acutamente cercato di far evidente.⁶ Anzi abbiamo almeno tre delle composizioni poi mutate.⁷

I bassorilievi di Castel di Sangro hanno, dunque, per le loro attinenze col Ghiberti, una grande importanza, perchè non solo ci mostrano, con una seconda glorificazione provinciale delle prime porte, (la prima, più completa, è nel paliotto di Teramo) l'entusiasmo che la grande opera destò al suo apparire, e non solo perchè, commentando il paliotto, aumentano di molto la parte che dalle opere dell'orafo fiorentino passò in quelle dell'orafo abruzzese, ma soprattutto perchè ci ridanno tre schemi di composizioni perdute nel rimaneggiamento cui furono sottoposte le prime porte.

Il resto che potrebbe dirsi sui rilievi, circa l'autore e la provenienza, non avrebbe che il valore della congettura. Così alcuni potrebbero ritenersi l'opera di un ignoto aiuto del Ghiberti nel lavoro delle prime porte e importati dipoi nell'Abruzzo, altri, con uguale verosimiglianza, di uno scultore locale che si sia servito di disegni recati da Firenze da Nicola da Guardiagrele.

* * *

Il paragone delle repliche è per gli archeologi quasi l'unica via che porta alla conoscenza approssimativa degli originali. Le diverse condizioni del materiale non obbligano

¹ Art. cit., pag. 113.

² O. SIRÈN, *Due Madonne della bottega del Ghiberti* (*Rivista d'arte*, 1907, n. 3-4, p. 49 e seg.).

³ Tale l'edicola sotto cui sta Erode nella Strage degli Innocenti del paliotto, la serie di nicchie che girano sul nodo di tutte le sue croci, i due ostensorii, ecc.

⁴ *Vite*, ed. Milanesi, II, pag. 225.

⁵ BROCKHAUS, *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*, Leipzig, 1902, pag. 6.

⁶ *Ghibertis Kompositions gesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums*, Leipzig, 1899.

⁷ Altre, molto probabilmente, sono celate nel paliotto di Teramo, chè alcune scene, per esempio la Risurrezione di Lazzaro, sono troppo belle per potersi attribuire a Nicola.



Fig. 16 — Teramo. Paliotto di Nicola da Guardiagrele
(Fotografia Gargioli)

altrettanto spesso allo stesso processo gli storici dell'arte medievale e moderna. Ma quando ciò avvenga (e cioè quando il prototipo delle repliche manchi) il risultato del processo è naturalmente identico a quello ottenuto dall'archeologo: si è ricostruito, a un dipresso, un originale perduto. E la restituzione per mezzo di più repliche, con tutte le loro varianti, è necessariamente più sicura di quella ottenuta da una sola replica che l'esame stilistico dichiara copia, anche quando in quest'esame si eserciti la penetrazione e la finezza di un Berenson.¹

Tali ricerche, che risalendo lo svolgimento degli schemi delle composizioni ci danno l'iconografia e giungendo al punto d'origine determinano la potenza inventiva dei singoli artisti, non sono tenute nel debito conto.

Mi pare che il caso dei bassorilievi di Castel di Sangro sia in proposito molto istruttivo.

GIACOMO DE NICOLA.

¹ *The study and criticism of italian art*, London, 1901, (*Certain copies after Giorgione*).

IL CASTELLO DI NICANDRO

DI BARI



Il castello di San Nicandro di Bari presenta una originalità di forme, che non ha riscontro in nessun altro edificio congenere: ond'esso richiama su di sé l'attenzione dell'osservatore sagace, e ne stimola la mente all'indagine delle ragioni storiche e tecniche, che indussero a così inusitata e bizzarra disposizione organica.

Pur tuttavia, se tra gli studiosi dell'Arte pugliese non è mancato chi se ne sia occupato,¹ non vi è stato sinora chi ne abbia scritto; sicchè codesto interessante monumento rimane una delle tante cose belle ed ignote di questa nostra più ignota parte d'Italia.

Oscura è l'origine del castello di San Nicandro, ed appena son giunte sino a noi frammentarie notizie,² che permettono di stabilire, non senza lacune parecchie, la successione dei feudatari, che possedettero quella terra. I Normanni Altavilla furono i primi feudatari del luogo, possedendo essi la vasta contea di Montescaglioso, che comprendeva venti baronie, fra cui San Nicandro. Nell'anno 1119 quel fondo fu posseduto da Emma di Altavilla, sorella di Re Ruggero II, e da Ruggero Maccabeo, figlio di lei, signore di Montescaglioso³.

Nel 1134 fu feudo di Guido de Venusio, signore di Casamassima.

Nel 1187 ne era barone Guglielmo de Tot, uno dei feudatari del ducato di Puglia, che contribuirono alla spedizione in Terra Santa bandita da Gregorio VIII, e dal Re Guglielmo il Buono. Il Garrubba riporta il seguente brano tratto dal Borrelli: « *Guillelmus de Tot tenet in balio sanctum Nicandrum, quod tenet in capite a Domino Rege, quod sicut dixit Robertus de Beneth, et sicut est inventum in quaternionibus Curiae, est feudum X militum, et cum augmento debet dare milites XX* »⁴.

Da ciò si può arguire che San Nicandro era in quell'epoca feudo di considerevole importanza.

¹ È questi l'illustre professore sig. Arturo Haseloff dell'Istituto storico prussiano, il quale ha studiato con vero amore questo monumento, raccogliendo sul posto dati e misure ed un ricco materiale fotografico. Ci auguriamo che il dotto professore, coi preziosi elementi di studio già raccolti, e con la ben nota sua competenza, voglia presto illustrare l'interessante monumento.

² Tali notizie sono state raccolte dal dott. G. Scalesa nel suo opuscolo *Notizie storiche sulle terre di San Nicandro di Bari*, Palo del Colle, 1900.

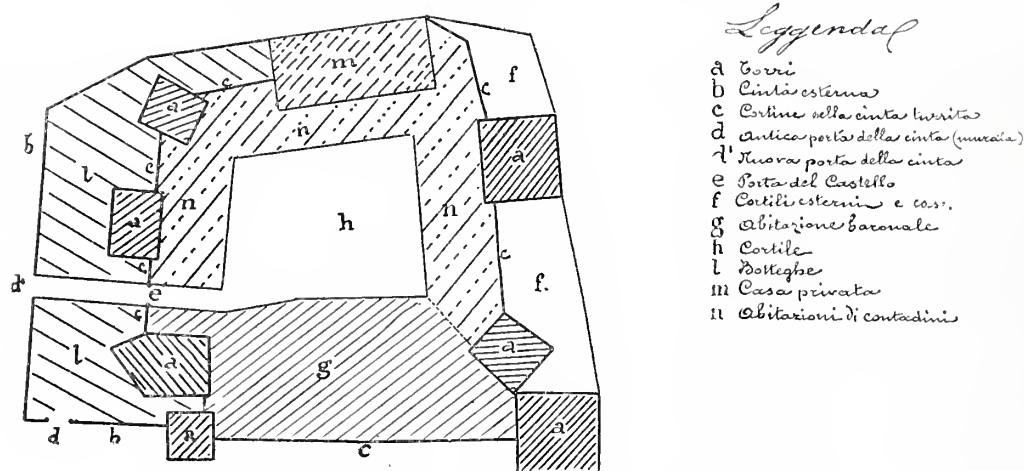
³ GARRUBBA, *Serie critica dei Pastori Baresi*, pagina 903.

⁴ V. CARLO BORRELLI, *Catalogus baronum ecc.* (Appendice all'opera *Vindex Neapolitanae Nobilitatis*), pag. 6. V. GARRUBBA, op. cit., pag. 904, nota 2.

Dall'anno 1187 all'anno 1275, periodo che comprende tutta la dominazione degli Svevi, non si ha veruna notizia intorno al castello.

Però, come osserva lo Scalera, vi è ragione di credere che quel feudo, al tempo di Federico II, fosse in possesso dell'arcivescovo barese.

Infatti Andrea III, arcivescovo di Bari, con privilegio del settembre 1225, riportato dal Tansi,¹ donava a Joannicius, abate del Monastero di Montescaglioso le chiese dei Santi Apostoli Pietro e Giovanni « *Quarum altera in Siceri, altera in S. Nicandri finibus posita erat, et decimas ecclesiae S. Nicolai ejusdem Castri San Nicandri* ». Ciò dà luogo ad argomentare che, se l'arcivescovo barese aveva facoltà di fare alla badia di Montescaglioso concessioni di beni di pertinenza del feudo di San Nicandro, egli e non altri doveva esserne il feudatario. Ma sulla origine e durata di quel possesso nulla si sa di preciso. In nessuno dei documenti diplomatici di Federico II si trova notizia, che si riferisca al castello di San Nicandro. Soltanto in un diploma del 1242 è nominato un Grimoaldo Castaldo di



Schizzo icnografico del Castello di San Nicandro di Bari

San Nicandro;² e ciò fa credere, che in quell'anno il castello, già esistente da tempo, doveva essere in buono stato di conservazione, e ben munito e provvisto di quanto era necessario alla sua difesa, tanto da meritare la presenza di un castellano.

Dal 1276 sino all'inizio dell'anno 1283 il feudo pare sia stato posseduto da Guido de Arcellis, di famiglia oriunda piacentina, venuta nel Napoletano con Carlo d'Angiò. Morto Guido nel 1283, passò in possesso d'Iverio de Mignach, barone di Valenzano; ed anche costui doveva essere del numero dei cavalieri francesi venuti in Italia con l'Angioino. Egli, accorso a prestar l'opera sua alla causa Angioina, perì nel combattimento navale avvenuto nel golfo di Napoli il 5 giugno 1284, quando la flotta di re Carlo fu distrutta dal grande ammiraglio Ruggero di Lauria.

Iverio de Mignach non lasciò eredi: sicchè più tardi ebbe l'investitura del feudo il conte Roberto di Roccavilla o de Rocheville, già signore di altre terre ed insignito di alte cariche nella corte Angioina.

Nel 1289 il re Carlo II d'Angiò donò San Nicandro ad Anselmo de Caprosia o de Chevreuse, in ricompensa dei molti e buoni servigi da esso prestati. Avea infatti Anselmo occupato l'alta carica di maresciallo del Regno, e fu uno dei quattro consiglieri intimi, che il re assegnò a suo figlio il principe Carlo Martello.³ Codesta famiglia dei Caprosia pare

¹ SCALERA, op. cit., pag. 56.

² *Codice diplomatico barese*, vol. VI, pag. 111, l. 30.

³ Gli altri tre consiglieri furono Ludovico de Monti, Pietro di Braerio e Sparano da Bari. SCALERA, opera

cit., pag. 66-67. F. DELLA MARRA, *Discorsi delle famiglie imparentate colla casa Della Marra*, pag. 21, Napoli, 1641.

sia stata una di quelle venute di Francia con l'Angioino: ciò confermerebbe il suo stesso nome, che si trova scritto in forma prettamente francese « De Chevreuse ». ¹ Ebbe essa grande influenza nella corte da cui le furono prodigati onori e favori. Oltre che di Anselmo si ha ricordo di un Erveo de Caprosia barone di Cisterna e signore di Rapolla, ² che fu vicario del re a Roma; e di un Pietro de Caprosia anch'esso dignitario di corte.

L'Ammirato, nelle poche e confuse notizie che dà di questa famiglia, fa menzione di un Angiolino, maresciallo del Regno verso il 1288. ³ Ma egli, tratto certamente in errore da una rassomiglianza ortografica di nomi, ha creduto di leggere Angiolino in luogo di Anselmo, che era maresciallo verso quell'anno.

Anselmo de Caprosia pare abbia tenuta la Signoria di San Nicandro sino all'anno 1293, quando, morto egli senza eredi, fu quel feudo da Carlo II d'Angiò donato a Baldovino d'Alagni, a cui successe il figlio Giovanni, che non lasciò discendenza. Tornò così il feudo in possesso della corona, e dallo stesso re Carlo, con diploma in data 1° novembre 1304,



Castello di San Nicandro di Bari. Facciata principale

fu dato in dono quale feudo *nobile* alla basilica di San Nicola di Bari, che da quell'epoca sino ad oggi ne ha conservato il possesso, interrotto soltanto allorquando nell'anno 1350 la regina Giovanna I ordinò, per bisogno di danaro, la vendita di parecchi feudi, e fra questi volle fosse compreso San Nicandro, pur punire quella terra della poca fedeltà dimostrata, parteggiando per la fazione ungherese.

Così passò in mano di altri feudatari, e vi rimase non si sa precisamente fin quando. Tornò poscia in mano regia, e dalla regina Giovanna II fu nell'anno 1415 restituito alla basilica di San Nicola, come risulta da un diploma in data 13 novembre di quell'anno, conservato nell'archivio di San Nicola.

Chi furono i feudatari che possedettero San Nicandro durante questo periodo di circa mezzo secolo? Il De Santis nella sua storia di Mola, ci dà notizia che San Nicandro sia stato feudo dei Gesualdo, e che l'abbia avuto in dote Giovannella Gesualdo, quando andò sposa a Domenico Attendolo dei conti di Cotignola, e ciò sul finire del XIV secolo. Altre notizie non mi è riuscito trovarne. Dà però argomento a qualche congettura il grande e

¹ G. FORTUNATO, *Rionero Medievale*, pag. 30. Trani, ed. Vecchi.

² G. FORTUNATO, loc. cit.

³ S. AMMIRATO, *Famiglie nobili*, parte I, pag. 136.

bello stemma *fusato* che è sulla porta del castello: non vi si può vedere quali sieno gli smalti, chè, come è noto, l'uso di rappresentare questi in modo convenzionale non è molto antico.

A nessuno delle famiglie feudatarie già nominate appartiene quello stemma. L'arma *fusata* fu di più famiglie; ma quella a cui con grande probabilità può essere appartenuta



Castello di San Nicandro di Bari
Facciata principale: Ricostruzione

questa di San Nicandro è la famiglia Grimaldi, come *la sola dall'arma fusata* che abbia avuti vasti possedimenti feudali in Puglia: Modugno, Terlizzi, Gioja appartennero tutte ai Grimaldi, i quali portano « *fusato d'argento e di rosso* ». Sicchè è probabile che da qualcuno di questa famiglia venisse acquistato San Nicandro, quando fu venduto da Giovanna I: forse da Raniero Grimaldi, che fu ciamberrano e domestico commensale di quella regina? Comunque siasi, è indubitato, che colui al quale quello stemma appartenne, dovette



Castello di San Nicandro di Bari
Antica porta del muro di cinta e torri

fare eseguire nel castello ampliamenti ed abbellimenti di cui in seguito meglio diremo. I Priori di San Nicola ebbero con San Nicandro quei soli rapporti che erano indispensabili per l'esercizio della giurisdizione feudale, e per le pratiche amministrative. Il bel castello medievale, resosi inutile ai pacifici Priori quale arnese di guerra, conservò immutate per secoli le sue antiche forme, salvo quelle poche trasformazioni interne, che valsero a renderlo meglio adatto a dimora di amministratori e di coloni.

* * *

Il Castello di San Nicandro di Bari ha in pianta la forma complessiva di un quadrilatero con uno degli angoli alquanto smussato. Lungo tre lati corre una cinta turrita, elevantesi alta sulle meschine e disordinate costruzioni, che dall'esterno e nella corte interna le si son venute addossando. Il quarto lato, quello rivolto a settentrione, costituito da una cortina fiancheggiata da due torri quadrate, comprende le antiche stanze baronali. Lungo questo lato è la facciata principale: delle finestre tre sole sono le antiche, ora ridotte a balconcini; hanno arco a sesto leggermente acuto, e mostrano chiara la loro forma originaria, quella cioè di bifora trilobata, con oculo nella parte centrale alta. Ciascuna finestra ha d'ambo i lati, all'altezza della chiave dell'arco, una robusta mensola di pietra con incavo a sostegno



Castello di San Nicandro di Bari. Porta del Castello

dei mantelletti di legno, che venivan posti a riparo delle offese; particolare frequente nelle case medievali. Codeste tre finestre, per essere troppo grandi e troppo basse, non corrispondono al carattere di tutte le altre parti dell'opera, in cui, secondo le buone regole della fortificazione antica, ogni apertura era evitata nel modo più scrupoloso, ed appena si tollerava qualche spiraglio, o finestrina di minime dimensioni. Sembra perciò che tanto la facciata quanto la cortina e porta d'ingresso dal lato orientale, di cui in seguito diremo, siano da ritenersi opere posteriori, fosse della fine del XIV o principio del XV secolo, e da attribuirsi a quel feudatario (forse un Grimaldi) che appose la sua arma *fusata* sul portone.

La cortina, che forma la facciata principale, misura m. 34,50 di lunghezza, e m. 16 circa di altezza.

Delle due torri quadrate che la fiancheggiano, quella a sinistra di chi guarda misura m. 5,50 di lato, quella a destra, crollata o demolita quasi del tutto, m. 9,70 di lato. Dalla torre a sinistra si stacca, in prolungamento della facciata, un muro di cinta, che ripiega poi

parallelamente al lato orientale: lo spazio compreso fra questo muro e le cortine, largo in media m. 8,00, è oggi tutto occupato da piccole case e botteghe. Entro codesto primo recinto, che doveva essere preceduto da fossato, si accedeva dalla porta che vedesi murata nel tratto di muro rivolto a settentrione: è ad arco a tutto sesto lunato ed a grandi bugne. Sulla porta è collocata una lapide con la iscrizione che qui riportiamo. « Misificus S. Nicolaus. In Dei nomine amen ».

« Pateat universis et singulis quod nos Ph^{us} Dei gr^a Rex Hispaniar utriusque Siciliae « Hierusale, etc. — Visa supp.^{ne} olim in sacro nro consil^o praesentata pro parte R.^{di} Cap.^{li} « Reg.^{lis} Eccl. Divi Nicolai civitatis Bari cont.^a q.^{dam} D. Antonium Aquavivu de Arag.^a et « success.^m D. Marcu Ant. Aquavivu ej. filius et haerede cujus tenor est, utz: S. R. M. « visis videndis etc. Junctis mag.^{is} cosiliarijs duarum aularu. etc. per hac nostram diffinitivam « sententiam dicimus pronunciamus decernim, et declaram, omne jurisdictionem criminalem « spectavisse et spectare ac pertinere ad Ecc.^{am} et Cap.^{lum} pradictu S.^{ti} Nicolai de Baro, « privative exceptis casib. p.^o qbus venit imponenda poena corporalis mortis obscissionis « mebris vel exiliis; quod exiliu declaram, comprehendere tantu cas. pro qbus venit imponendo « poena deportationis caeteros vero casus pro qbus venit imponendo poena relegationis vel « exilii simplicis spectavisse et spectare ad Eccl.^{am} et Cap.^{lum} praedictum. Hanc eandem etc. « Nicolaus Ant. Gizzarellus lecta et publicata fuit p^{rens} diffinitiva Sententia.

« Neapoli. Die XXIII Martii MDCII Fabio Grisone patritio Neap.^{no} Priore.

« Chiajese act ».¹

Come vedesi questa iscrizione contiene una decisione del Re Filippo III, che riconosce e stabilisce spettare alla chiesa e capitolo di San Nicola di Bari, e non ad altri, l'esercizio della giurisdizione criminale. Ciò contro le pretese della potente casa Acquaviva, che, solo perchè possedeva molte terre allodiali nel feudo di San Nicandro, pretendeva di esercitare dritti feudali.

Vicinissima alla torre dell'angolo N. E. segue sul lato orientale un'altra torre pentagona, e tra l'una e l'altra corre un breve tratto di cortina di m. 1,60. Non è facile intendere. dopo tanti mutamenti avvenuti intorno al castello, quali ragioni abbiano consigliato ai costruttori una così originale ed inusitata disposizione; tantochè osservando nel disegno della pianta codeste due torri, così vicine l'una all'altra, ma di forme e dimensioni e sporgenze affatto diverse, si sarebbe indotti a credere, che codesta strana disposizione sia piuttosto il frutto di successive aggiunzioni e modificazioni anzichè di un concetto organico originario. Ma visitando il castello, ed osservando attentamente l'uniformità e la continuità della struttura lapidea, e l'identità di alcuni particolari costruttivi e decorativi, non si durerà fatica a convincersi, che le due torri vicine siano state erette contemporaneamente. Un esame dello schizzo icnografico servirà a fare intendere più chiaramente quali funzioni difensive, a parer nostro, si sian volute attribuire dai costruttori alle due torri così disposte.

La torre quadrata all'angolo N. E. rispondeva alle tradizionali regole della fortificazione antica: rafforzare l'angolo, punto per sè stesso debole e tanto maggiormente debole quanto più acuto, e fiancheggiare le cortine, che ad essa mettevano capo.

Compito della torre pentagona era quello di battere dall'interno l'ingresso del recinto, e data la scarsissima gittata delle armi nevrobalistiche, si è fatta sporgere questa torre più dell'altra, e le si è data la forma pentagona, per ottenere i seguenti vantaggi:

a) battere mediante una delle faccie del sagliente più direttamente la porta.

b) rendere più avanzata l'azione della difesa.

c) aumentare, a parità di larghezza della torre, il perimetro di questa, e quindi il numero efficace dei suoi difensori.

Gli scrittori di fortificazione sogliono generalmente ammettere che l'adozione di simili forme di torri col sagliente alla campagna sia derivata dal principio di presentare una super-

¹ V. SCALERA op. cit., pag. 90.

ficie obliqua all'urto delle macchine e dei progetti, poichè, come diceva il sommo Leonardo « *qualla percussione sarà di minore valetudine la quale sarà fatta sopra obbietto di maggiore obbliquità* ». Fu lo stesso principio, che condusse all'adozione dei muri fortemente scarpati, ed alle prime torri di forma pentagona, in cui tale forma era però limitata alla sola parte più bassa, come nelle tre torri della cinta di Roma presso Porta Nomentana, e nella torre della cinta d'Ardea. Ma per quelle che conservano la forma pentagona per tutta l'altezza loro, è d'uopo ammettere che ben altre qualità, oltre quella esclusivamente passiva di una maggior resistenza all'urto, furono riconosciute, tanto che quella forma e non altra fu data al bastione moderno, organo essenzialmente attivo della difesa. Di codeste torri pentagone si trovano non rari esempi durante i periodi Normanno-Svevo ed Angioino: ne mostrano i castelli di Brindisi, di Melfi, di Lucera, di Augusta in Sicilia ed altri.

Fra la torre quadrata dell'angolo Nord-Est e la vicina torre pentagona, rimane, come già si è detto, un breve tratto di cortina da cui poteasi battere di fianco chi oltrepassava la porta del recinto. Or non sembra di scorgere in codesta disposizione quasi un preannuncio dei fianchi *ritirati* dei bastioni Sangallesi?

Lungo la fronte orientale segue alla torre pentagona una cortina lunga circa 8 m. in cui è la porta del castello. Quando camminando lungo le misere bottegucce, che hanno occupato tutto lo spazio fra l'antico muro di cinta orientale ed il castello, si arriva dinanzi all'arco, che apresi nel muro stesso, e si vede in fondo la superba porta, non si può non essere meravigliati e compresi di ammirazione. Chè davvero reca stupore il trovare, in un edificio così assolutamente medievale e



Castello di San Nicandro di Bari. Interno di una torre

militaresco, codesta bellissima porta, che potrebbe adornare il più sontuoso palazzo fiorentino del Quattrocento. Il suo arco, a sesto appena acuto, è formato da una corona larghissima di bugne lunghe e strette, sovralzantesi in chiave, sino a raggiunger la lunghezza di oltre un metro. Sulla porta è il bello stemma losangato di cui già dianzi si è discorso. È un semplice e grande scudo dalla forma spagnuola, incastrato nella parete della cortina; la qual cortina è, per una certa altezza, tutta a piccole bugne, limitata poi in alto, da un cordone. Il tutto è della forte pietra calcare del luogo, lavorata con diligenza e pulitezza mirabili, e rivestita dal tempo di bella tinta scura dai toni caldi, così, grata all'occhio non profano dell'arte.

Purtroppo la bellissima porta è barbaramente deturpata dalle meschine costruzioni che la strozzano e ne nascondono in parte la superba corona di bugne. Il male però sarebbe ancora riparabile, chè demolendo quelle sconcie costruzioni, riapparirebbero la porta e la cortina in tutta la vaga e severa loro forma originaria.¹ Il muro di cortina demolito nella parte più alta, non mostra più traccia nè di parapetti, nè di merlature, nè di piombatoi.

Che codesta bella porta ed il suo muro bugnato siano opere posteriori alle torri, a noi sembra che sia dimostrato in modo evidente, non solo dai caratteri stilistici, ma anche dal differente apparecchio della pietra e dalla mancanza di qualsiasi collegamento fra il predetto muro bugnato e le murature, più antiche delle due torri adiacenti.

La torre rettangolare, che fiancheggia la cortina, misura m. 7.70 ed ha m. 4.85 di sporgenza: ha rare feritoie lunghe, ed una finestrina a losanga graziosissima: nessun'altra apertura

¹ E noi facciamo voti che la saviezza degli attuali amministratori dei beni della Basilica di S. Nicola trovi modo di riparare a tanta offesa recata all' arte dall'ignoranza d'altri tempi.



Castello di San Nicandro di Bari
Interno di una torre: particolare

interrompe la continuità delle alte mura glie adamantine. Di codesta torre è ancor vivo nel paese il ricordo della primitiva altezza imponente, ridotta poi allo stato attuale verso la metà dello scorso secolo, quando fu compiuto, pare, il più grande scempio del bel castello, che erasi meravigliosamente conservato sino a quel tempo.

Segue una cortina di m. 6.50 che termina presso l'angolo della fronte orientale con la meridionale, ov'è una torre a pianta quadrilatera irregolare col sagliente rivolto alla campagna. Codesta torre avrebbe in pianta tutto l'aspetto di un bastioncino, se uno dei muri di cortina adiacenti non si congiungesse all'angolo di spalla sop-

primendo da quella parte il fianco: in altri termini essa rassomiglia in pianta, per metà al bastione e per metà al puntone: disposizione originalissima e rarissima. Le due facce, che comprendono il sagliente misurano una m. 6.20 e l'altra m. 4.15.

La fronte meridionale era chiusa da un muro di cinta grosso m. 1.65, di cui rimane un tratto di circa metri sette: tutta la restante parte della fronte (circa m. 18.00) è ora occupata da una casa di recente costruzione sovrappostasi alla cinta e forse a qualche torre abbattuta. Al di là della nuova casa ricompare il muro antico, che ripiega ad angolo ottuso verso la fronte occidentale, smussando così l'angolo sud-ovest del tracciato quadrilatero della cinta.

Il rafforzamento della fronte rivolta ad ovest, come può vedersi dallo schizzo, è analogo a quello delle fronte opposta; una torre rettangolare presso il centro, e due torri presso l'estremità nord, congiunte l'una all'altra. Il primo tratto di cortina misura m. 9.80 sino alla torre rettangolare che ha lati di m. 9.50 e m. 7.35. Segue un secondo tratto di cortina lungo m. 12.15 che mette capo ad una torre quadrilatera anch'essa col sagliente rivolto alle campagne. Codesta torre è la sola che possa mostrare una camera conservata nella sua forma primitiva. Ha pianta quasi trapezia, ora è coperta da volta, ma in origine da solaio di travi, che poggiavano sui due muri opposti e su di un bell'arco esistente, che divide l'area da coprire in due brevi campate l'una di m. 2.15 e l'altra di m. 1.80. L'arco, a sesto lievemente acuto, è di pietra calcare lavorata con la solita mirabile diligenza; è impostato su due mensole di bella sagoma; una robusta gola dritta fra due listelli sorretta da una piramide quadrangolare.

Il Berteux osa affermare che codesta disposizione di suddividere un'area, da coprirsi con solaio di legno, in campate minori mediante archi in muratura, sia rarissima in Italia, e che unico esempio nella Italia meridionale sia quello da lui osservato nel castello di Lagopesole: e soggiunge l'egregio scrittore che per trovare un secondo esempio di tale disposizione costruttiva bisogna andar nientemeno che alla badia di Fossanova!¹

Se l'illustre scrittore non avesse dato prova con le opere pubblicate, di avere studiato diligentemente i monumenti dell'arte pugliese, vi sarebbe da sospettare che egli non avesse osservato nè le torri del castello di Bari, nè gli avanzi del castello di Oria, nè il castello di Gioia, nè quello di Melfi, dove costantemente si trova tale disposizione costruttiva, che del resto è comunissima in tutti gli edifici medievali.

A San Nicandro poi si vede che di una simile disposizione non solo si usava, ma si abusava, poichè qui la si trova impiegata per coprire un'area molto piccola (circa m. 4 per 4) per la quale sarebbe stato sufficiente una sola campata di travi, o tutt'al più la divi-

¹ E. BERTEUX, *I monumenti medievali nella regione del Vulture*, Napoli, 1897, pag. XXI.

sione in due campate mediante una trave maestra senza il bisogno dell'arco. Codesta camera ha una finestrina ad arco semicircolare ed in un'altra parete un vano di armadio a muro anche ad arco.

Immediatamente a contatto di questa torre sta l'altra quadrata dell'angolo N.-O. Tra l'una e l'altra torre resta un angolo rientrante acuto.

Una tale disposizione non poteva avere altra ragione se non quella di conservare una certa analogia e simmetria con la sistemazione adottata nella fronte opposta; e ciò rispondeva anche alla convenienza di dare un maggior rafforzamento ai fianchi dell'abitazione baronale.

Codesta torre quadrata dell'angolo N.-O., la più grande di tutte per dimensioni, è crollata per la maggior parte della sua altezza, come già si è detto: è rimasta in piedi la sola parte più bassa, che mostra qualche lunga saettiera. Nei muri rimasti scoperti vedonsi i fori in cui erano incastrate le travi dei solai, che formavano i vari piani della torre.

Per completare questo breve cenno descrittivo del castello diamo un rapido sguardo al cortile interno ed alle stanze già alloggio dei signori.

Il cortile in origine molto vasto, è reso ora più angusto per le costruzioni meschine che si son venute addossando alla cinta turrita. Sono piccole case a tetto, terrazzini, scalette, archi con nuove porte e finestre aperte nei muri antichi.

Nel lato che cinge il cortile da nord vedesi sulla sommità del muro un campaniletto che indicherebbe la cappella del castello. Esiste infatti in quella parte del castello un altare collocato in una specie di armadio a muro in una delle sale verso il cortile. Ma tanto l'altare quanto il campaniletto sono misere opere recenti e di nessuna importanza e nulla hanno a che fare con l'antica chiesa del castello intitolata a San Nicola, di cui si fa menzione negli antichi diplomi.

Le stanze baronali sono state trasformate in mille guise per essere adattate a caserma dei carabinieri, ad uffici e ad altro uso.

Gli antichi saloni coperti con volte forse in origine aveano solai di legno. Le pareti, ora rivestite d'intonaco, erano sino a qualche anno fa scoperte e mostravano il diligente apparecchio della bella pietra calcare. Nelle camere nessuno avanzo di parti decorative.

* * *

Da quanto è stato detto può conchiudersi, che, trascurando tutte le misere costruzioni più o meno recenti, fatte per ragion di lucro, e che non meritano di esser considerate se non per augurarne la demolizione, si hanno nel monumento le impronte di due epoche.

La parte più antica, come si è visto dianzi, dovea già esistere uel 1242. Non si può affermare che la costruzione sia stata opera di Federico II; anzi sarebbe da escludere una tale ipotesi, poichè mentre di tutti i castelli costruiti di pianta e parzialmente ricostruiti da Federico, si hanno frequenti e precise notizie, per questo di San Nicandro non si trova il minimo accenno a lavori ordinati o compiuti, ed appena una volta soltanto lo si trova nominato.

Ma ancora più positive sono le ragioni che ci vengon date dai caratteri architettonici e stilistici del monumento per conchiudere che quella costruzione



Castello di San Nicandro di Bari
Particolare: finestrina e losanga

sia anteriore all'epoca di Federico II. Ed infatti qui in questo castello la forma irregolare della pianta, la disposizione bizzarra delle torri, la originalità di queste per forme e proporzioni, sono tutte cose in troppo evidente contrasto con le tradizionali forme regolari, simmetriche, grandiosamente classiche dei castelli svevi.

Un particolare decorativo poi richiama la nostra attenzione. Sono alcune finestrine a losanga, e possono dirsi piuttosto fori che finestrine: alcune hanno apertura rotonda; altre quadrata con una diagonale verticale: anche quelle a foro rotondo sono incluse in una cornice quadrata disposta in diagonale.

Nei quattro triangoli che i lati del quadrato formano cogli angoli della pietra anch'essa quadrata sono scolpiti ornati di flora locale; rose, grappoli, pigne, foglie.

Or codeste finestrine a losanga, o meglio quadrate disposte in diagonale, ricordano un motivo decorativo frequente nelle facciate delle chiese lucchesi, pisane e sarde del XII e XIII secolo; motivo che nell'Italia meridionale si ritrova nella cattedrale di Troja, in quella di Foggia, nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Monte Sant'Angelo, e nella cattedrale di Benevento, tutti monumenti del XII secolo e del principio del XIII.

Tutto quindi concorre ad indurci nella convinzione che il castello di San Nicandro, nella sua parte più antica, sia opera anteriore all'epoca di Federico II, e risalga al tempo degli ultimi normanni; mentre la porta col sovrastante stemma, e la facciata principale sono da ritenersi opera del principio del XV secolo.

Si accetti, o non, questa conclusione, certo si è che nessuno che s'intenda d'arte, e d'architettura militare più specialmente, potrà disconoscere la singolare importanza di questo monumento, su cui richiamiamo l'attenzione degli studiosi.

Ing. G. BACILE DI CASTIGLIONE

Capitano del Genio.

IL RESTAURO ANGIOINO

DEI CASTELLI DI PUGLIA

(Continuaz. e fine. Vedi fasc. III, pag. 197).



EL mentre maestro Pietro d'Agincourt aveva atteso in questi ultimi anni al compimento della fortezza di Lucera, maestro Riccardo da Foggia era stato sempre *prothomagister* nell'opera del palazzo di San Lorenzo in Carmignano e della ricca cappella votiva che l'adornava, e che nel 1277 era compiuta.¹ Ma una vera e propria divisione di lavoro non era mai esistita, sì che Riccardo da Foggia non venisse più ad occuparsi della fabbrica di Lucera, donde poi andava come *prothomagister* alla novella costruzione del castello di Melfi a principio dello stesso anno 1277, se non anche prima.²

L'Agincourt inoltre da Lucera scendeva a Manfredonia, qual sovrintendente di tutte le opere che vi si facevano, sia al porto, che al castello ed al giro delle mura tutt'intorno alla nuova Siponto fondata da Manfredi ed ingrandita da Carlo d'Angiò. A quest'ultima fabbrica attendeva in sott'ordine maestro Giordano di Monte Sant'Angelo.³

¹ Reg. 26 c. 167 Iustitiario Capitate. — « quia Macciocetus de Iohanne notarius et Petrucius Gonor condam Bartholomei de Grabella campos Fogie — mandasti — ut coram magistris rationalibus — comparere debent ad estendendam — rationem de expensis que dicuntur facte fuisse per eos et per Andream Iohannis Rostici cansorem Fogie pro — opere cappelle palatii nostri vivarii sancti Laurentii compa-ruerunt — et dixerunt — quod non fuerunt expensores ipsius operis; et per subscriptos expensores eiusdem operis deposita fuisset apud eos in cambiis eorum inter diversas vices quedam quantitas pecunie quam ad mandatum expensorum ipsorum diversis magistris et aliis qui laboraverunt in eodem opere asserrunt se solvisse et quod fuerunt expensores — primo Melius de Nicolao de Foggia et subsequenter magister Petrus de Oleo gallicus qui nunc dicitur esse hospitalarius et quod continue fuit protomagister in eodem opere magister Riccardus de Foggia. Lagopesole VIII sept. VI ind. 1277 ».

² Reg. 29 ac. 167 — « Pro parte Angeli Philippi et Serici de Barulo et Angeli de Canusio magistrorum fabricatorum — cum ipsi convenerunt laborare in opere tallutii castri nostri Lucerie Sarraciuorum cum magistro Petro de Angicurt extallerio ipsius operis receptis proinde ab ipso magistro Petro unc. auri X — Nunc idem magister Petrus magistros ipsos contra predictam conventionem indebite adgravandum repetit ab eis dictas uncias X — restituiscia 12 settembre 1277. Melfie XXIII sett. ».

C. 169 gagi a stipendiari deputati cum magistro Petro de Angicurt XXIIII.

C. 172 — magister Iordanus de Montesanti Angeli convenit et promisit cum curia nostra fieri et compleri facere ad extalium omnes muros qui fieri debent circumcirca terram Manfredoniae. — Troye III novembris e simili sqq. c. 173.

³ Reg. 26 ac. 176 gagi a stipendiari di — magister Petrus de Angicurt prothomagister operum curie — Napoli 22 gennaio 1278. Ac. 178 ordina finire —

Ma l'alto ufficio dell'Agincourt non si limitava alla sola direzione e sovrintendenza delle opere regie di Capitanata e Basilicata, da Lucera a Melfi, i cui castelli nel 1277 non erano ancora finiti.

Come si vedrà meglio in seguito, esso già da parecchi anni estendevasi fino a Brindisi, alle mura di Villanova e a quelle della nuova terra di Mola di Bari, ai castelli di Bari, Barletta, Canosa, con un cumulo di spese che crescevano di giorno in giorno per tutto il 1278. E forse anche prima di quest'anno, egli era stato chiamato dal re ad attendere a Napoli all'opera di Castelnuovo.¹

A Melfi era sostituito da maestro Riccardo da Foggia, che menò quasi a termine l'opera del castello. Quando costui fu nell'aprile richiamato ad attendere al fossato della fortezza di Lucera, successegli a Melfi un altro seguace della scuola provenzale-borgognona, Bonzolino de Legio, già protomaestro del real palazzo di Belvedere.

Lo stesso Bonzolino fu poi il nuovo visitatore generale delle opere di Puglia, essendo stato l'Agincourt richiamato a Napoli, ed ispezionò i lavori di Villanova, Mola, Bari, dove per la cappella fece venire da Melfi il carpentiere saraceno Riccardo di Barberia.²

Tutta quest'opera grandiosa delle mura intorno alla fortezza di Lucera, per darle più rapido compimento, fu nel 1287 assegnata dalla regia corte ad estaglio a Pietro d'Agincourt e Riccardo da Foggia, che vi rimanevano così direttamente interessati a finirla, e v'impegnarono maestro Pietro di Salpi, maestro Nicola di Molfetta ed altri fabbricatori e maestri d'ascia dei comuni vicini.³ L'Agincourt con Giovanni di Toul eran poi sempre incaricati delle fabbriche di Melfi, Mola, Bari, Barletta, dove nulla potevasi fare senza la loro auto-

opus dicti taluti Lucerie — a magister Petrus de Angicurt et magister Riccardus de Fogia. Bellavidere 19 febbraio ind. VI. Ac. 179 — magistrum Riccardum de Fogia prothomagistrum operis quod de novo in castro nostro Melfie... duxerimus statuendum. Capua 27 febbraio. Ac. 180 per i gagli arretrati — supplicavit nobis magister Petrus de Angicurt prothomagister et provisor operum curie nostre, 4 marzo.⁴ Lo stesso occupato alle mura di Manfredonia 6 marzo, e molte altre spese di Lucera e simili in tutte queste carte del ricco registro 26 fino ac. 182^t. Ac. 183 spese a — magister Iordanus de Monte sancti Angeli — alle mura di Manfredonia 3 aprile, e simili sgg. Ac. 185 pro opere portus Manfridonie 10 aprile. Ac. 184 magister Riccardus de Fogia pro opere taluti fossati fortellicie Lucerie 5 aprile; ecc.

¹ Il De Blasiis l'assegnerebbe al 1279, pag. 115-118, *Racconti di storia napoletana*, Napoli, Perrella, 1908, nel noto studio *Le case dei principi angioini*.

Reg. 26 c. 189^t magister Petrus de Angicurt prothomagister — visitet opera curie nostre — in castro Brundusii turri que dicitur lu caballu, terre Villenove, castro nostro Bari, terre Mauli, castro nostro Baruli, fortellicia Lucerie et castro Melfie — gagli e spese. Melfie X julii 1278. idem a Lucera ac. 190 Lagope-sole XX.

Magister Riccardus de Fogia sia immune dalle collette, XI.

C. 190^t maestro Giordano a Manfredonia. Lagope-sole XV e simili sgg.

C. 193^t l'Angicurt a Manfredonia, XV agosto.

C. 211 justitiario Basilicate — magister Riccardus

de Fogia prothomagister operis castri Melfie — Troie III nov. e simili sgg. c. 203^t 97.

² Reg. 26 c. 207^t magistrum Benzolinum de Legio prothomagistrum operis palatii nostri Bellovidere loco magistris Riccardi de Fogia olim prothomagistri operis castri Melfie — eo quod dictus magister Riccardus opus taluti fossati fortellicie castri nostri Lucerie Sarracenorum super ad extaleum — recepit in eodem opere castri Melfie duximus deputandum — apud Turrim S. Erasmi VIII aprilis e simili sgg. ac. 208-9-10-217.

C. 218. Iustitiario Terre Bari. Fulconi de Roccafolia militi. Commissio; mictimus magistrum Bonselinum — in opere murorum terre Villenove, Maule et in opere — in castro Bari — visiti e provveda. Capua VIII marzo.

C. 219 — in opere carpentarie seu lignaminum — in palacio et cappella castri Bari et in castro Melfie iuxta provisionem — magistris Riccardi de Barberia procedi velimus. IX.

Si ripari castrum Canusii. XIII.

³ Reg. 27 ac. 77 — justitiario Capitanate. Quia magister Petrus de Salpis simul cum quondam magistro Nicolao de Melficta, cum velit curia nostra fieri facere ad extalium circumcirca muros fortellicie castri Lucerie Sarracenorum tabulamentum — lo finisca al più presto. Brindisi 7 aprile ind. V e simili sgg. Ac. 82 — Cum pro opere taluti macrie fortellicie castri nostri Lucerie, quod magister Petrus de Angicurt et magister Riccardus de Fogia ad extaleum a nostra curia receperunt, magistris frabricatores necessarii reputentur li trovi. Venosa 4 giugno, e simili sgg. Sempre dell'anno 1277.

rizzazione; e con Amerigo di Mondragone, provveditore generale dei castelli di Puglia, vigilava i lavori che si stavano eseguendo a Castel del Monte.¹

Maestro Nicola di Molfetta, impegnatosi ad incastellare a travatura tutto il muro di Lucera, aveva dato con i suoi litigi e disappunti molto filo da torcere alla regia corte, la quale dovette costringerlo con la forza a compiere l'opera promessa. E mentre durava questa lite, come spesso accadeva coi cavillosi appaltatori che avevan preso ad estaglio con l'intento di guadagnarci una fortuna, il maestro d'ascia e legname di Molfetta moriva nello aprile 1277, onde si dovè procedere contro quei ricchi concittadini di lui, che erano entrati garanti presso la regia corte.

Ma ormai l'opera di Lucera volgeva al suo termine, ed il re assegnava al noto Goffredo de Bosco Guglielmo che vi era preposto, la guarnigione necessaria per la guardia della fortezza.²

Quando re Carlo passava per Lucera, ne' suoi continui e faticosi giri per le provincie del regno, e vi si fermava a breve soggiorno, poteva ammirare l'opera grandiosa che con mirabile, collaborazione compivano maestri pugliesi, ultimi epigoni della scuola artistica di Federico II, e maestri più fortunati scesi col conquistatore dalla Francia. E per distrarsi dalle cure sempre più gravi del difficile governo di popolazioni rimpianti ancora il passato, egli trovava nel castello di Lucera il nano Busaydo, il regio giocoliere e buffone che lo esilarava, e gli altri Saraceni, custodi, come già ai bei tempi del grande imperatore svevo, del regio serraglio. Ma la vista delle fiere bestie addomesticate dai domatori arabi richiamava il pensiero di re Carlo a quell'Oriente latino, dove l'ambizioso principe veniva colorendo un nuovo disegno d'espansione politica, da Costantinopoli a Gerusalemme.³

A compiere le mura della fortezza di Lucera intese per gran parte del 1278 maestro Riccardo da Foggia, mentre maestro Giordano da Monte S. Angelo fu occupato a quelle di Manfredonia.⁴ Riccardo dovè fare sempre qualche corsa a Melfi, attorno al cui castello si lavorò molto per tutto quest'anno, finchè ne rimase eletto *protomagister* il provenzale Bonsilino. An-

¹ Ac. 96 « Quia significavit nobis Americus de Montedragone provisor castrorum nostrorum Apulie... Quod in turribus castris nostri sancte Marie de Monte faciende sunt bertesce et quatuor guaytarole et omnes fenestre eiusdem castris ferrande sunt » si faccia fare subito: al giustiziere di Basilicata. 8 aprile 1277.

Ac. 105 sostituisce a — magistro Iohanne de Tullo magistro carpenterie magister Petrus de Angicurt a riparare Melfi. 4 agosto.

Ac. 124 per la fabbrica di Mola e Bari con notizia di maestro Pietro di Angicurt e maestro Giovanni de Tullo, dia ad estalio. 11 luglio, importante e simili sgg. ac. 1251, 23 luglio.

Ac. 128 che si acceleri l'opera ordinata in castris Baroli 10 agosto.

² Reg. 1 ac. 16 — penultimo martii V ind. (1277) Nohe. Scriptum est eidem Iustitiario Capitanate. Cum octo armigeris equitibus et ducentis servientibus pedibus ad custodiam fortellie Lucerie Saracenorum cum Goffrido de Bosco Guillelmi milite, preposito operis eiusdem fortellie, per nostram curiam deputatis gagia eorum pro tribus mensibus » fino al 1 giugno venturo siano dati.

Reg. 27 ac. 111. Quia quondam magister Nicolaus de Melficta simul cum magistro Petro de Salpis convenit curie nostre fieri facere ad extalium tabulamentum circumcirca muros fortellie castris nostri Lucerie — si

continui subito rivolgendosi contro notario Matteo de Iuvenatio magistro Marino et magistro Tominio de Melficta fideiussori del primo. Brindisi 7 aprile. — Ac. 110^t magister Nicolaus de Melficta huiusmodi opere Lucerie imperfecto de medio et sublatus — proceda contro. Roma 13 febbraio al giustiz. Terre Bari.

³ V.^o Junii, V^a ed. aput Venusium gagi pro Busaydo de Luceria Saracenorum camere nostre nano. Reg. 1 ac. 16^t, 1277.

Ac. 17 mandamus quaternus Pascali Belfecto, Rogerio, Mactheo de Elia, Gentili et Abdelassis saracenis de Luceria saracenorum leoparderiis... pro leopardis, leone, leuntia et tabacco eorum commissis custodie ac vestimentis eorumque leopardorum et lassias ac tappeta necessaria pro leopardis ipsis pro anno IIII^t ind. vi paghino de pecunia baiulationis Lucerie.

⁴ Reg. 1 ac. 63^t. Domino Guidoni de Alamannia iustitiario Capitanate, conferma convenzioni fatte con magister Jordanus de Monte sancti Angeli per compiere le mura di Manfredonia. 1278 febbraio importante.

Ac. 103-4 a magistro Riccardo de Foggia per compiere le mura di Lucera 1278 febbraio 19. Sono sempre documenti importanti.

Ac. 105^t Gualterius de Uniusa in opere murorum Manfredonia.

cora nell'aprile arrivavano a Barletta navi da Venezia e dai porti di Dalmazia cariche di ferro e legname, che s'avviava per terra alla volta di Melfi, come prima a Lucera. Pietro d'Agincourt conservava l'ufficio supremo di protomaestro e provveditore generale delle fabbriche reali di Puglia.¹

S'erano pure finiti gli astrici delle torri a Lucera, ai quali fin dal 1276 aveva atteso il regio carpentiere Raulino de Corbia, discepolo di Giovanni de Toul, con altri maestri esperti nell'arte.² Al castello di Melfi nell'aprile 1278 si armavano le finestre col ferro venuto da Barletta, secondo le prescrizioni dell'Agincourt, mentre non si dimenticavano i castelli minori della regione, perchè non soffrissero le fabbriche dalla lunga attesa di restauri già decretati, come il piccolo castello di Ugento in Terra d'Otranto, chiamandovi a contribuire nella spesa le Università dei comunelli vicini, come facevasi già al tempo di Federico II e anche prima.³

Gli spenditori preposti a Lucera curavano le opere di completamento nella difesa della fortezza e la fabbrica del grande cisternone per l'acqua, per cui s'eran fatti venire dalla Campania e dall'Abruzzo non pochi maestri mattonari. Questi invece nel giugno 1280 intasate le paghe erano fuggiti, lasciando il lavoro incompleto. Fu dato perciò ordine severissimo per farli ricercare e ricondurre a Lucera con la forza.⁴ Neppure a Manfredonia era ancora finita la fabbrica del castello, non ostante tutto l'impegno di maestro Giordano di Monte Sant'Angelo. Dalle vetrerie di Terra di Lavoro era venuta poi una quantità di vetri di varî colori, parte dei quali servì alla cappella di Lucera, e parte fu mandata a Bari per la cappella del Castello.⁵

Maestro Riccardo da Foggia, ormai vecchio, nel 1280 era ancora a capo della costruzione delle terrazze delle torri lucerine, e richiedeva al giustizierato di Terra di Lavoro altri manovali esperti in quest'arte.⁶ Altri ne faceva venire dalla Cava, adibiti a buttar giù la

¹ Ac. 106 magister Petrus de Angincurt prothomagister et provisor operum curie; altro ac. 106^t e così in seguito molti documenti di Lucera e Manfredonia.

Ac. 119 continuano documenti di magistro Riccardo de Fogia per il castro Melfie. Reg. 2 ac. 129^t Johanni Galardo... pro operibus castri nostri Melfie... quartet lignorum maxima quantitas, ecc., apud turrin S. Herasmi quinto aprilis 1279.

Reg. 1 ac. 149 per questo si spedisce di Puglia ferro e legname, aprile 1278.

Ac. 165 pro opere castri Melfie, magistro Bausilino prothomagistro operis murorum eius del 19 luglio '78. Vassella onerata lignamibus.

² Reg. 9, ac. 58^t. Raulinum de Corbya carpentarium, ad operandum in opere fortellici castri Lucerie de arte sua ut carpentariis statutis de opere huiusmodi admitatis. VIII eiusdem 1276.

Ac. 66, idem., pro faciendis astracis in turribus fortellicie. Costr. Lucerie. VIII.

³ Reg. 28, c. 22, ferro per le finestre castro Melfie iuxta ordinationem magistri Petri de Angincurt. XXII aprile 1278.

Ac. 14, pro reparando castro Ogenti da' luoghi vicini. 3 ottob.

⁴ Reg. 8 ac. 57. — Iudex de Vincentio et notarius Iohannes de Thomerio de Foggia expensores operum murorum et cisterne fortellicie castri nostri Lucerie — nuper excellentie nostre antimorerunt quod de ma-

gistris scientibus forere matuncellos ad opera dicte fortellicie per te missis infrascripti, Franciscus Guilhelmi Petrus Maioris Tancredus de Crocca Bartholomeus Iohannis Carolis et Consules de civitate Penensi pagati e fuggiti siano arrestati e riportati. Datum apud Sanctum Severinum XVI juniis 1280 e simili ac. 58^t. ac. 59 per quello Manfredonia. Ac. 63^t. iustitiario Terre Laberis. Cum pro operibus nostris tam capelle fortellicie castri nostri Lucerie Sarracenorum quam capelle castri nostri Bari - quantitas vitri necessario reputetur videlicet pro capella - Bari; vitri diversorum colorum decem et orto et pro capella - fortellicie - decine centum quatuor le compri e mandi apud Turrin Sancti Iohanni XV aprile VIII ind. 1280 e simili seg.

⁵ Reg. ac. 74^t Iustitiario Terre Laboris. Cum pro faciendis terraciis seu astracis in turribus castri nostri Lucerie Sarracenorum magistri quatuor bene lati et experti in talibus ad presens necessarii reputentur li trovi e mandi a Lucera ad magistrum Riccardum de Foggia prepositum dictorum operum apud Lacum-pensilem XXI juli 1280. Ac. 80^t idem.

⁶ Reg. 8 ac. 84^t. magistrum Bonum Pacem et magistrum Andream et nepotem ipius magistrum Bonifacium et magistrum Matheum de Cava ad opus nostrum Lucerie mictas qui debent laborare in imitenda et removenda rocca que est in fossato fortellicie ipius operis apud Kitatum XIII junii 1280.

Ac. 86^t Idem pro opere cisterne fortellicie castri

rocca ancora esistente nel fossato della fortezza, e altri da Vico e Sorrento, sia per Lucera, sia per Manfredonia.¹

* * *

Ma, come s'è visto, quando ancora l'opera grandiosa della ricostruzione lucerina era lontana dall'essere compiuta, re Carlo dava ordini fin dal 1276 di occuparsi del resto della Puglia, ed in ispecie del grande castello fredericiano di Bari, il quale minacciava di rovinare, o perchè lasciato incompiuto dallo Svevo, o perchè danneggiato negli ultimi tempi.²

Il lato dalla parte del mare richiedeva i lavori più urgenti, e le loro tracce si riscontrano anche oggi. Non si tralasciava però l'opera di Lucera, e si lavorava anche a Mola.³

Si continuò a lavorare al castello di Bari, ma sempre interrottamente, per tutto il 1277, sotto la direzione dell'Angicourt e di maestro Giovanni di Toul, che dovevano intramezzarvi le corse frequenti a Brindisi, dove non s'era ancora finita la torre del cavallo al Castello, a Lucera, a Manfredonia, dove rimaneva maestro Giordano di Monte Sant'Angelo, al palazzo di Lagopesole ed al castello di Melfi, durante la breve assenza del protomagistro Bonfelino de Lonegio.⁴ Nel 1278 continuarono i restauri alla camera grande ed alle guardarobbe del castello di Bari, e nel 1279 si era alle finestre ed alla terrazza.⁵

Lucerie magistri batitores de Vico prope Surrentum: magister Venutus cantalarus magister Pax de Basileto magister Venutus oralagus magister Riccardus Pactulus magister Iohannes de Guidone magister Ventura de Madio magister Stephanus de Mari magister Thomasius Terbonus magister Sergiu de Cimino et magister Nata de Gualterio. Lagopsole XXI luglio 1280 ac. 89 idem per Manfredonia.

¹ Reg. 23 ac. 109. Scriptum est Karolo primogenito... Quia relatione magistri Petri de Angicuria... nuper nostra serenitas intellexit quod murus castri nostri Bari, qui est ex parte maris, ruinam minari videtur, cui nisi ad presens reparatione necessaria succurratur curia nostra posset inde dampnum maximum substinere, volumus... quatenus habito super hoc consilio cum Ioczoino de Marra... ac viso quaterno curie nostre de terris, que ad reparationem castrorum nostrorum tenentur, dictum castrum Bari per terrasillas... necessaria reparatione auctoritate presentium mandes... sine dilatione qualibet reparari VIII junii 1276.

² Reg. 25 ac. 9t lavori — operi Lucerie — e simili ottobre ind. V. 1276.

Ac. 68 — magistro Petro de Angicurt et magistro Iohanni de Tullo pel fossato di Lucera, e simili; maggio 1277.

Ac. 73 « pro opere palatii Brundusii 8 maggio ».

Ac. 88 — « magistro Petro de Angicurt familiari et magistro Riccardo de Fogia — accelerino l'opera di Lucera 3 giugno, e simili ac. 113t Lagopesole 8 luglio e 114-15.

Ac. 103t si completino tutte le opere castri Bari. San Gervasio 20 giugno, e simili. Ac. 144 Cum in extitatione facta per magistrum Petrum de Angicurt de opere murorum terre Mauli etc. spese 4 agosto.

³ Reg. 28 ac. 73 legnami de partibus Sclavoni e pro operibus nostris Turrius que dicitur lu caballu castri

Brundusii, castri Bari et castri Baroli, ad opus carpentarie, a magistro Iohanne de Tullo. 17 marzo 1278. Ac. 141 justitiario Terre Laboris, pro faciendis fieri mactoncellis necessariis ad pumentandis salam cameram et guardarobbas palatii castri nostri Bari magistri quinque necessarii reputentur - li mandi - Capua 1279 aprile 20 ind. VII.

Ac. 168t segg. pro opere Lucerie, ottobre. Ac. 178 spese per magister Iohannes de Tullo ingenierius per Lucera 5 aprile importante e segg. così per Manfredonia con l'Agincurt e Giordano di Monte Santangelo ac. 181t del 1279.

⁴ Ac. 189 Petrus de Angicuria al castro Melfi, 18 febbraio magister Bonfelius prothomagister operi 22 febb. e simili. Magister B. de Lonegio ab opere castri Melfie amoverimus - poi lo rimette, 5 aprile.

Ac. 194t riparazioni palatii nostri Lacuspensilis, 19 aprile e simili segg.

Ac. 208t ferro per le finestre castri Bari iuxta provisionem magistri Petri de Angicuria, apud Turrin die VIII marci. Ac. 224 justitiario Terre Bari pro terracia palatii castri nostri Bari subscripta lignamina et clovi necesarii reputantur — si assegnino a magistro Iohanni de Tullo ingenierio. Lagopesole II sept. ind. VII e simili segg. t idem, ad requisitionem magistri Petri de Angicurt et magistri Iohannis de Tullo. Melfi 1 ott. Magistro Petro Rapuya de Baro extallerio operis murorum terre Mauli. Idem segg. ac. 225 Trani 7 ottobre 1278.

⁵ Reg. 28 ac. 226 pro ciminedis et terracia facienda in palacio castri nostri Trani secundum provisionem magistri Iohannis de Tullio ingenerii 28 novembre 1278.

Ac. 227 a Fulconi de Roccafolia justitiario, magistro Petro de Angicuria et magistro Iohanni de Tullo, per il palazzo da fare a Mola, Capua 14 febb. e simili 1279.

t. A magistro Riccardo de Barbaria prothomagistro

Un lavoro simile si stava facendo ai castelli di Trani, Barletta, Brindisi e Melfi, mentre di sana pianta si costruiva quello di Mola di Bari con le mura della piccola terra di villeggiatura, di cui re Carlo aveva tanto bisogno, senza poter trovare mai il tempo per godersela.¹ In questi due anni 1278-79 piovvero gli ordini di lui all'Argicourt, a maestro Riccardo di Barberia ed agli altri maestri e protomaestri e giustizieri, per completare tutto.²

L'Argicourt aveva voluto addirittura intaccare l'organismo della costruzione fredericiana, e apportarvi profonde innovazioni nel Castello barese, che è difficilissimo riuscire ad identificare, forse per lo stato d'immensa ruina, in cui è oggi ridotto.³ Egli ancora nel 1277 otteneva dal re di abbattere il *muro vecchio*, che era nel castello, e servirsi dei materiali di risulta per quello che non era più un semplice restauro, ma una nuova costruzione. Fu appunto il lavoro del 1278, quando si mettevano le mani innovatrici anche sulla fabbrica di Castel del Monte, per dare al gioiello fredericiano que' restauri che aspetta ancora dal governo italiano.

FRANCESCO CARABELLESE.

operis Melfie mandi lignamina, pro opere castri Melfie 19 febb. e simili sgg. Ac. 228t ferro pro fenestris faciendis in castro Bari iuxta provisionem magistri Petri de Angicuria 8 marzo. Lo stesso per le porte di Mola 23 marzo e simili sgg. ac. 229. Ac. 230 nomina — magistrum Guidonem de monasterio sancti Iohannis — superastantem et prothomagistrum operis palaciorum et cisterne que fiunt in terris Mauli et Villenove 6 aprile.

¹ Ac. 245t al giustiziere di terra d'Otranto, spese per — pro parte Iohannis Mari superastantis operis turris que dicitur lu caballu et Alberici Burgundi superastantis operum curie que fiunt tam intus quam extra castrum nostrum Brundusii — Bari 18 nov. 1278.

Reg. 30 ac. « 19 a iudici Bisancio de Vigiliis magistro salis curie in Apulia — compri ferro per — magistro Riccardo preposito marraminum operis castri Melfie. 1278 Melfi 7 ottobre. Ac. 20 idem — magistro Riccardo de Barbaria prothomagistro operis castri Melfie, 15 ottobre. Ac. 21t spese pro opere Lucerie, e simili. Ac. 73 ferro pro opere palatii castri Bari iuxta provisionem magistri Petri ed Angicuria — conferma 8 marzo 1279.

² Reg. 25 ac. 144 in Castellano castri Bari. « Quia magister Petrus de Angicourt in curia nostra presens

exposuit, quod magistri extallerii operum que de novo fiunt de mandato nostro in castro Bari debent habere lapides muri veteris, qui erat in eodem castro et dirui debet » lo faccia, 4 agosto 1277.

Ac. 165 a magistro Petro de Angicourt, che affrètti l'opera di Lucera, 28 agosto.

³ Reg. 21 ac. 22 « nomina Egidio de Capua alla custodia — palatii nostri sancti Nicandri — Terre Bari 5 giugno, e simili. Ac. 60 conferma a Iannoctus de Culant filius et heres quondam Harnulfi de Culant — San Nicandro e altre terre 1277.

Ac. 220t — in forma de reparationibus castrorum quod reparari faciat castrum sancte Marie de Monte. Nomina idebriet terrarum que castrum ipsum reparare debent. Monopolum, Betoctum et Botantum. 6 aprile 1278. Ac. 223. Al giustiziere di Terra d'Otranto che affretti il compimento dell'opera del castello di Brindisi per la prossima estate, e a quello di Basilicata simili pro opere castri Melfie 24 aprile. t Magister Petrus de Baro estallerius murorum terre Mauli et operis castri Bari — spese, 26 aprile, e simili. Cfr. per Mola: *Ricordi storici di Mola di Bari* dell'arc. GIUSRPPE DE SANTIS, Napoli, Eugenio, 1880, doc. in Appendice.

JACOPO D'ANDREA

SCULTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV



PAOLO Giordani, nel suo recente e ben noto studio sulla scultura romana del rinascimento, attribuisce alla bottega di un Paolo *marmorarius de Urbe* il cospicuo monumento dedicato a Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo.¹

Marco morì, trentenne, il 22 luglio 1485:² il 14 novembre successivo — secondo lo strano documento pubblicato dal Giordani a conforto della novissima attribuzione — Paolo, un Paolo evidentemente non identificabile col celebre rivale di Mino, ripartiva fra i suoi giovani alunni Cristoforo e Nicola l'esecuzione dell'opera, mentre egli ne assumeva per sua parte le spese e prometteva insieme di porre ogni studio *ne iuvanili ardore opus conficeretur*.

Merita tale documento là fede che in esso pose, con ardore veramente giovanile, Paolo Giordani? Alla domanda risponde questo breve studio, nel quale io mi propongo di tracciare dapprima la storia del monumento Albertoni, quale risulta da altri e non sospettabili documenti che ad esso si riferiscono, di esaminare dappoi se fra tali ultimi documenti — spettanti all'archivio del *Sancta Sanctorum* — e quello — di provenienza ignota — pubblicato dal Giordani, sia possibilità di conciliazione.

* * *

A Marco Albertoni sopravvisse di poco la madre. Gli ultimi pensieri di Caterina Albertoni furono volti all'unico figliuolo, immaturamente perduto: essa, il 3 marzo 1487, dettando il proprio testamento,³ dispose di essere seppellita in Santa Maria del Popolo, *in sepulcro ubi iacet corpus quondam nobili viri Marci eius filii vel iuxta sepulcrum dicti Marci*. Ma allora, in Santa Maria del Popolo, giaceva il corpo, non sorgeva la tomba di Marco, poichè Caterina, mentre nominava erede universale del cospicuo patrimonio l'ospedale del *Sancta Sanctorum* imponeva questa fra altre condizioni, che a spese dell'asse ereditario fosse eretto in quella chiesa stessa *unum sepulcrum marmoreum relevatum a terra et altum cum licteris designantibus in eo esse corpus dicti Marci hornatum cum aliis orna-*

¹ GIORDANI, *Studi sulla scultura romana del rinascimento* (L'Arte, a. X, pag. 197 e segg.).

² La data della morte si rileva dall'iscrizione posta nel monumento stesso.

³ *Testamentum domine Catherine uxoris quondam domini Antonii de Albertonibus* (Archivio del *Sancta Sanctorum*, arm. IV, mazzo IX, n. 52 A).

mentis ad similia consuetis. Nè solo non era il monumento, ma neppure era stato prescelto il luogo ad esso destinato: a Santa Maria del Popolo la testatrice legava parte di una casa, nonchè una certa quantità di velluto, per servire alla fattura di una pianeta; ¹ a condizione per altro *quod prior fratres et capitulum dicte ecclesie Sancte Marie de Populo dent et concedant unum locum idoneum in dicta ecclesia ubi possit fieri unum sepulcrum marmoreum hornatum pro dicto Marco*.

Dalla data del testamento a quella della morte di Caterina Albertoni trascorse un mese all'incirca. Il 2 aprile 1487 Caterina viveva ancora, poichè in tal giorno aggiungeva al testamento un codicillo; ² il 4 era già defunta, poichè in tal giorno Giacomo Arberini e Lorenzo Pani, guardiani dell'ospedale del *Sancta Sanctorum* provvedevano alla redazione dell'inventario dei beni trovati *in hereditate quondam nobilis domine Catherine*. ³

Tra gli oggetti inventariati vi è « una certa quantità de marmori lavorati et non lavorati ». Non è dubbio — e meglio vedremo più oltre — come anche questo accenno a marmi esistenti in casa di Caterina, al tempo della sua morte, abbia, per la storia del monumento, qualche importanza; dall'inventario nulla tuttavia risulta circa la destinazione dei marmi stessi. Vi è indicato soltanto che essi, insieme a botti e provature e galline ed altre cose svariatissime, erano riposti *in tinello et cellario*. ⁴

I guardiani stessi che provvidero all'inventario curarono l'esecuzione sollecita delle disposizioni lasciate da Caterina per il monumento di Marco. Fra essi e lo scultore Jacopo d'Andrea da Firenze venne stretto, il 20 aprile 1487, il contratto che alla fine di questo studio è integralmente trascritto: ⁵ per l'agosto successivo, Jacopo s'impegnò a dar l'opera compiuta, *eo modo et forma prout ipse designavit in quodam papiro penes dictos guardianos existente*. Come nel testamento, così non è cenno alcuno nel contratto di sculture già prima eseguite per la tomba Albertoni; onde è possibile ormai affermare sicuramente che, se pur Caterina, come non è improbabile, non aveva atteso l'imminenza della morte per pensare a rendere più ricca e degna la sepoltura del figliuolo, ⁶ non fu tuttavia, essa vivente, mandato a effetto il suo pensiero. Non certo nella bottega di Paolo, ma nella bottega di Jacopo fu in conclusione compiuto il monumento Albertoni.

* * *

Caterina Albertoni aveva disposto che per il monumento si spendessero settanta ducati: ⁷ i guardiani non vollero dimostrare grettezza nell'estremo onore reso al figliuolo della benefat-

¹ ... *Item reliquit dicte ecclesie Sancte Marie de Populo unam certam partem vestis velluti ipsius testatrix coloris cremosini alti et bassi de qua veste voluit et iuxit fieri unam planetam pro dicta ecclesia in Sancte Marie de Populo*... Questo passo del testamento offre una nuova interessante testimonianza dell'uso, non raro nel secolo xv, di trasformare in paramenti sacerdotali le vesti muliebri. Cfr. URBANI DE GELTOF, *Les arts industriels à Venise*, pagine 150 e 151.

² I codicilli aggiunti sono due, il primo del 27 marzo, il secondo del 2 aprile: nè l'uno nè l'altro contengono nulla d'interessante per la storia del monumento.

³ *Inventarium bonorum hereditatis domine Catherine uxoris quondam domini Antonii baptiste de Albertonibus* (Archivio del *Sancta Sanctorum*, arm. IV, mazzo IX, n. 52 C).

⁴ Trascrivo qui, a documento dell'importanza che Caterina attribuiva a questi marmi, l'inventario com-

pleto degli oggetti trovati *in tinello et cellario*. « Una certa quantità de marmori lavorati et non lavorati Una altra quantità de tonnicelli numero 34 Uno carro de quattro rotte alla lombarda Una carretta XV some de legnia da fochi tre bottacchie vecchie sei botticelli 9 scorzi de farina 4 scorzi de fava 4 barili de vino 3 falce 9 para de provature doi basti 50 fasci de viti doi scale a peroli 14 galline 3 para de palombi doi forcine da stalla ».

⁵ Questo documento era ancora inedito ma non era ignoto. E prima di me lo notò l'amico Pietro Fedele, che ne fece oggetto di una breve comunicazione alla Società Filologica Romana.

⁶ Nel testamento si accenna a una promessa, già fatta dal priore e dai frati della chiesa del Popolo, di concedere un luogo idoneo all'erezione del monumento.

⁷ ... *in quo expendi voluit et iuxit ducatus selluaginta*... (Test. citato).

trice dell'ospedale e promisero ottantacinque ducati allo scultore. Ma non tutti in oro. Oltre a quaranta ducati *in pecunia numerata*, Jacopo d'Andrea consentì a ricevere *tot marmora laborata et fabricata... que faciunt summam et quantitatem quatragesima quinque ducatorum...*¹ *que marmora sunt in domo dicte domine Catherine.*

I marmi, serbati da Caterina — non sappiamo a qual fine — *in tinello et cellario*, servirono dunque alla tomba di Marco.² Ma potè esser questa appunto la loro primitiva destinazione? Se nulla, dal contesto dei documenti del *Sancta Sanctorum*, autorizza una simile ipotesi, questa diviene tuttavia verosimile quando abbia a considerarsi genuino il documento pubblicato dal Giordani.

È senza dubbio grave ed eloquente il fatto che negli atti del 1487, relativi al monumento Albertoni, non si trovi alcun ricordo di lavori precedentemente iniziati per il monumento stesso. Nè tuttavia può da ciò indursi con piena sicurezza la falsità del documento ove figurano i nomi di Paolo, di Cristoforo e di Nicola. Che l'opera fosse assunta da costoro, poco dopo la morte di Marco, che, avuta la commissione, fossero da essi o da Caterina provveduti i marmi occorrenti, che per un dissenso, insorto dappoi fra la committente e gli scultori o per qualsiasi altro motivo, l'idea di erigere il monumento fosse allora abbandonata e che ai marmi rimasti inutilizzati fosse dato infine umile ricetto nella dispensa o nella cantina di casa Albertoni; nulla di tutto questo può essere categoricamente escluso. E resta pertanto la possibilità di una conciliazione fra le conclusioni, apparentemente opposte, alle quali traggono i documenti, sulla tomba di Marco.

Ma fossero o non fossero sin da prima destinati ad ornamento della tomba i marmi esistenti nella casa di Caterina, fosse o non fosse, prima che a Jacopo, commessa a Paolo e ai suoi giovani alunni l'esecuzione dell'opera, non muta la conclusione già prima espressa sulla paternità artistica dell'opera stessa, quale esiste oggi in Santa Maria del Popolo.

Nè all'espressione « marmi lavorati et non lavorati » usata nell'inventario del 4 aprile 1487, nè all'espressione *marmora laborata et fabricata* usata nel susseguente contratto, può attribuirsi il significato di marmi ornati o scolpiti, e non è dunque ammissibile che Jacopo fosse chiamato semplicemente a compire un'opera da altri iniziata; tanto più che se veramente avessero Paolo e i suoi alunni adempito in parte al loro impegno non sarebbe assolutamente concepibile come di ciò non facesse cenno nel proprio testamento Caterina, mentre si preoccupava e della tomba, e del luogo, e della spesa. Si concepisce il silenzio serbato intorno a marmi lasciati in abbandono, non intorno a sculture destinate a un monumento, del quale non era dismessa l'idea.

Per concludere, ammessa la possibilità di una conciliazione fra i diversi documenti qui esaminati, quello posto in luce dal Giordani non ha valore se non come ricordo d'una commissione artistica rimasta interamente ineseguita.

* * *

Ma io non credo possa attribuirsi valore di sorta a quel documento che molte altre circostanze di non lieve momento concorrono a dimostrare falso.

Prima, la sua misteriosa origine. Esso fu pubblicato dal Giordani come esistente nell'archivio stesso del *Sancta Sanctorum*; ma l'affermazione è smentita dal fatto. E v'ha di più. Oltre il monumento Albertoni, il Giordani attribuisce alla bottega di Paolo Romano il monumento dedicato in Santa Maria del Popolo a Pietro Mellini, ed anche questa attribuzione egli fonda su un documento che dovrebbe essere nell'archivio del *Sancta Sanctorum* e che del pari è quivi irreperibile.³

¹ La valutazione dei marmi risulta fatta dallo scultore Girolamo *quondam magistri Petri Albini de regione Sancti Eustachii*; un altro maestro rimasto, come Jacopo d'Andrea, dimenticato.

² Non sappiamo con certezza se servissero proprio per la tomba, poichè Jacopo accetta i marmi semplicemente come prezzo dell'opera.

³ I documenti, relativi a Paolo, che il Giordani pub-

Or possiamo pensare che entrambi gli atti, ove il nome di Paolo ricorre, appartenessero a quell'archivio prima che ne fossero accolte le carte dell'Archivio di Stato? L'ipotesi non sembra molto probabile, poichè, mentre da un lato i rapporti corsi fra l'ospedale e le famiglie Albertoni e Mellini nel periodo di tempo del quale ci occupiamo sono attestati, quasi senza soluzione di continuità, dalle carte oggi esistenti, manca d'altro lato, nei documenti editi, qualsiasi indizio onde si comprenda per qual motivo essi potessero appartenere all'archivio del *Sancta Sanctorum*.¹ Tutto fa credere, in conclusione, che non vi siano stati mai.

Altra grave ragione di sospetto è data da alcune stranezze ed incongruenze di forma che si rilevano dai documenti in questione. Chè, se parzialmente può attribuirsi la causa ad errore od arbitrio di trascrizione,² sono alcune frasi, rispetto alle formule consuete a un notaio del Quattrocento, assolutamente stridenti. Tale soprattutto quella già rammentata con la quale Paolo promette di vigilare sull'ardore giovanile degli alunni. Non pare questo per l'appunto un amminnicolo, artificiosamente destinato ad accrescere l'interesse di un documento?

Ma il colpo di grazia è dato da considerazioni meramente artistiche.

Che i monumenti Mellini e Albertoni non possano essere usciti a breve distanza di tempo da una stessa bottega è facile avvertire. Poichè, se sono fra essi delle affinità, queste dipendono in modo esclusivo dall'osservanza di un tipo comune,³ mentre fra l'uno e l'altro tecnicamente la differenza è notevole nelle parti essenziali. La figura giacente di Pietro Mellini non è opera fine, ma è grandiosa e forte, e il panneggiamento si adatta al corpo con un partito largo e naturale di pieghe: lo scultore del monumento Albertoni è più accurato e aggraziato, ma distende stecchita la sua figura, e dispone convenzionalmente le pieghe, secondo linee parallele.

Così, per i motivi ornamentali, si nota grande cura e timidezza nel monumento Albertoni, mentre nell'altro è più vigoroso il rilievo e migliore pertanto l'effetto di chiaroscuro.

Ma con ciò siamo lungi ancora dalla prova del falso.⁴ Poichè il monumento Albertoni effettivamente fu eseguito da Jacopo nel 1487, nessuna ragione artistica per contestare alla bottega di Paolo l'esecuzione, circa il 1484, del monumento Mellini.⁵ Ma nello studio del

blica, hanno le date 24 settembre 1484 e 14 novembre 1485. Ora un documento datato appunto 14 novembre 1485 si trova nell'archivio del *Sancta Sanctorum* (« Instrumenti dalli 3 luglio 1483 a tutto li 26 luglio 1492 » Prot. G. Albini de Castiglione, V, f. 79) ma si riferisce a tutt'altro obbietto. Così esiste (volume indicato, f. 41) un documento datato 28 settembre 1484, che del pari non ha alcuna corrispondenza col documento 24 settembre 1484, pubblicato dal Giordani.

¹ Pietro Mellini fu guardiano del *Sancta Sanctorum* e il suo nome figura continuamente nei documenti dell'archivio dell'ospedale, per gli anni precedenti al 1484. (Cfr. specialmente il volume che precede all'indicato « Instrumenti dalli 27 aprile 1476 fino alli 2 ottobre 1483 »). Tanto più significante appare il fatto che ora non si trovi nell'archivio alcuna traccia o ricordo di spese o cure per il suo monumento; e si avverta che i volumi citati di strumenti appaiono formati appunto alla fine del secolo xv, hanno numerazione di pagine e indice contemporanei e non presentano vestigio di manomissioni. Ripeto infine che nei sunti del Giordani non è un riferimento qualsiasi al *Sancta Sanctorum*.

² Ad es. nel documento Giordani del 14 novembre 1485 è segnata l'indizione terza, anzichè la quarta,

come dovrebbe essere. Ignoranza del falsario, o semplice errore?

³ Sono frequenti nelle chiese romane i monumenti ispirati al tipo medesimo: lo STEINMANN (*Die Sixtinische Kapelle*, II, 83) ne ha pubblicato un elenco non breve, non ancor tuttavia completo. Sarebbe da aggiungere per es. il monumento Malvezzi in S. Maria del Popolo (scomposto e malamente rifatto), particolarmente affine, anche tecnicamente, al monumento Albertoni, sebbene di esecuzione molto meno curata. Il prototipo, o uno almeno dei più antichi modelli, è il monumento di Raffaello della Rovere ai SS. Apostoli (1477).

⁴ Abbiamo tuttavia così la prova decisiva, se ancora ve n'è d'uopo, che Jacopo d'Andrea non ebbe a compiere un'opera già da altri iniziata.

⁵ Si noti per altro che, se un falsario vi fu, esso ignorava secondo ogni probabilità l'esistenza del documento relativo a Jacopo d'Andrea e doveva quindi proporsi di fare accettare, quali opere della bottega di Paolo, tanto il monumento Albertoni quanto il monumento Mellini. Onde già dal confronto dei due monumenti si travede come il falsario, non preoccupandosi di differenze stilistiche, preparasse incosciantemente la via a scoprir le sue frodi.

Giordani vediamo, procedendo oltre, come quel Cristoforo stesso, cui spetterebbe, secondo la divisione del lavoro indicata dai documenti, la parte ornamentale delle tombe Mellini e Albertoni, eseguisse poi altre due tombe ancora per Santa Maria del Popolo, e quelle precisamente del cardinale Lonate e del cardinale Podocataro.

Opere queste a dirittura profondamente dissimili dalle altre due, nè affini tra loro, e nemmeno affini, ciascuna, nelle parti singole: onde, in conclusione, risulterebbe dai documenti del Giordani la partecipazione di un maestro, e di un grande maestro quale fu Giancristoforo Romano, a tutto un gruppo di sculture, diverse essenzialmente di pregio, di caratteri, di paternità.

E qui evidentemente è il suggello del falso. Anche per queste ulteriori notizie su Cristoforo, la fonte è dal Giordani vagamente citata, ed è chiaro ormai che la fonte è unica. Un falsario più o meno ingegnoso, prescindendo da ogni preoccupazione di critica artistica, riunì sotto due nomi solenni — Paolo e Cristoforo — un gruppo di opere, le quali, mentre non avevano ancora designazione d'autore, non erano lontane, e non erano pertanto incompatibili, cronologicamente. Non è dubbio che il falsario avrebbe taciuto del monumento Albertoni, se avesse conosciuto il documento relativo a Jacopo d'Andrea.

Debbono in conclusione scomparire dalla storia dell'arte le figure di Paolo e di Cristoforo, quali il Giordani le ha delineate. Ritorna in luce, quasi a compenso, quella di un umile e gentile maestro fiorentino.

ENRICO BRUNELLI.

APPENDICE.

INDICTIONE QUINTA MENSIS APRILIS DIE VENERIS VIGESIMA EIUSDEM 1487.

OBLIGATIO FACTA DE FACENDO SEPULCRUM MARCI DOMINI ANTONII BAPTISTE DE ALBERTONIBUS.

[Archivio del *Sancta Sanctorum*, Protocollo Giorgio Albini de Castiglione, V, f. 114].

In presentia mei notarii &c. Cum hoc sit quod domina Catherina uxor quondam domini Antonii baptiste de Albertonibus de Regione Columne militis instituerit eius universales heredes Guardianos venerabilis hospitalis societatis sacratissime Imaginis Salvatoris ad Sancta Sanctorum de Urbe ut patet manu evangeliste de Vistuciis notarii publici et in dicto suo testamento voluerit dicta domina Catherina quod Guardiani dicti hospitalis teneantur et debeant fieri facere unum pulcrum sepulcrum marmoreum in quo teneantur exponere septuaginta ducatus auri de camera ad rationem septuaginta quinque bolendinorum pro quolibet ducatu et prefati guardiani velint in hac parte dictum testamentum executioni mandare prout tenentur videlicet in ecclesia sancte marie de populo in loco per eam designato ad laudem et honorem marci eius et dicti quondam domini antonii eius viri filii. Hinc est quod spectabiles viri Iacobus de Arberinis et Laurentius de Panibus Guardiani dicti hospitalis vice et nomine dicti hospitalis convenerunt et pactum fecerunt cum provido viro magistro Iacobo Andree de Florentia sculptore lapidum in hunc modum et formam videlicet quod dictus magister Iacobus teneatur et debeat facere dictum sepulcrum marmoreum de marmoribus gentilibus et pulcris eo modo et forma prout ipse designavit in quodam papiro penes dictos guardianos existente et iuxta declarationem et ordinationem faciendam per Hieronimum quondam magistri Petri Albini de regione sancti Eustachii et sculptorem lapidum. Et versa vice prefati guardiani promiserunt eidem magistro Iacobo dare et consignare tot marmora laborata et fabricata et per eum visa et per dictum Hieronimum extimata que faciunt summam et quantitatem quatráginta quinque ducatorum ad dictam rationem et quatráginta alios ducatos in pecunia numerata qui erunt integrum pretium dicti sepulcri marmorei que marmora sunt in domo dicte domine Catherine. Quod sepulcrum dictus magister Iacobus promisit facere et complere per totum mensem augusti proximi futuri omnibus aliis suis sumptibus et expensis pro quibus omnibus et singulis observandis ambe partes hinc inde obligaverunt omnia bona et dicti hospitalis presentia et futura &c. Et voluerunt pro predictis posse cogi &t. pro observatione predictorum et &c. et renuntiaverunt et &c. et iuraverunt et &c.

Actum Rome in Regione columne in domo habitationis dicte quondam domine Catherine presentibus hiis testibus videlicet nobilibus viris Iohanne bonadies et hieronimo de...¹ aromatario de Regione...² ad premissa vocatis habitis et rogatis.

¹ La lacuna è nel testo dell'atto.

² Come sopra.

MISCELLANEA

Due auto-ritratti sconosciuti di G. L. Bernini. — Quando Maffeo Barberini, che già fino dal tempo di Paolo V aveva preveduto grandi cose dall'ingegno

l'alto concetto dell'altar maggiore di San Pietro, nel luogo che diciamo la Confessione, come ancora di far dipingere a lui tutta la loggia della Benedizione ». In

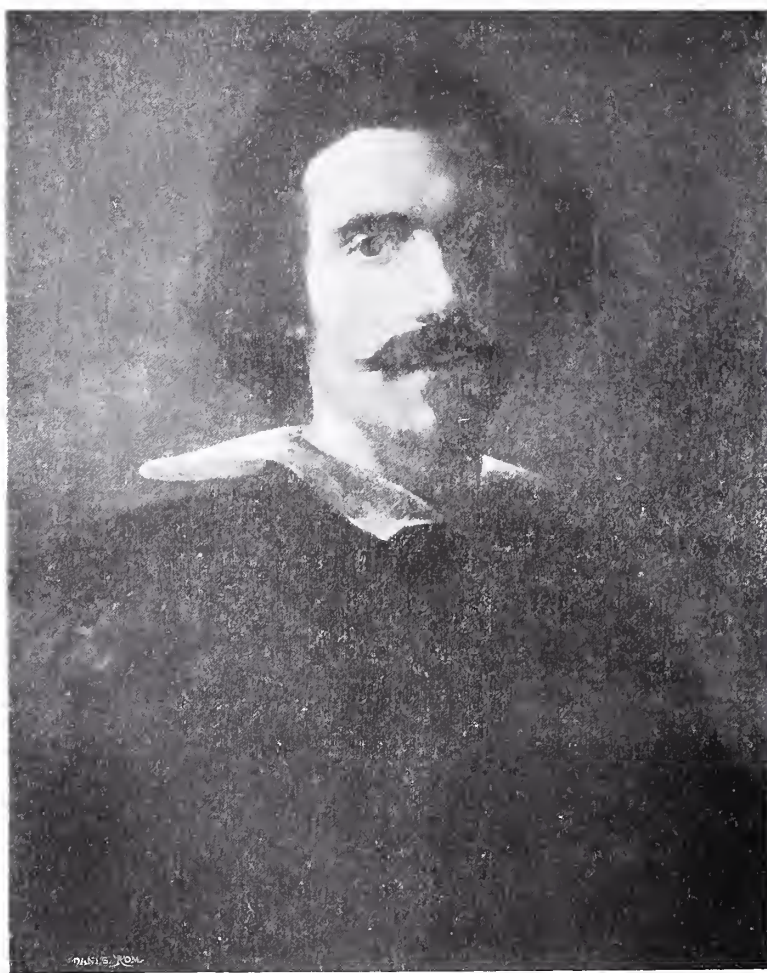


Fig. 1 — G. L. Bernini, Autoritratto. Firenze, Galleria degli Uffizi

del Bernini, fu assunto al pontificato col nome di Urbano VIII (1623), concepì nella sua mente l'ambizioso disegno che Roma potesse giungere a produrre sotto il suo regno un altro Michelangelo, « tanto più, narra il Baldinucci, (*Vita del cav. G. L. Bernino*, Firenze, 1682, pagg. 10-11), chè già eragli sovvenuto

seguito a ciò il Bernini « per lo spazio di due anni continui attese alla pittura, voglio dire a far pratica di maneggiar il colore, atteso ch'egli già la gran difficoltà del disegno coi suoi grandissimi studi superata avesse. In questo tempo, senza lasciare gli studi dell'architettura, fece egli gran quantità di quadri grandi

e piccoli, i quali oggi nelle più celebri gallerie di Roma, ed in altri dignissimi luoghi fanno pomposa mostra ».

Più avanti il Baldinucci stesso, dopo avere esaltato le grandi qualità dei disegni di corpi umani del Bernini, nei quali si scorge sempre « simmetria meravigliosa, maestà grande, e una tal franchezza di tocco che è proprio un miracolo », aggiunge (pag. 67) che è concetto molto universale che il Bernini sia stato il

ritratti della galleria degli Uffizi (fig. 1). Esso ci presenta il Bernini a mezzo busto, di tre quarti a destra, vestito semplicemente di nero con un largo colletto bianco.

Nella collezione Messinger si conservano due altri ritratti che sono da porsi in strettissima relazione con quello degli Uffizi, e che hanno per noi un interesse veramente eccezionale data la bellezza della fattura e la loro efficacia rappresentativa, e data la

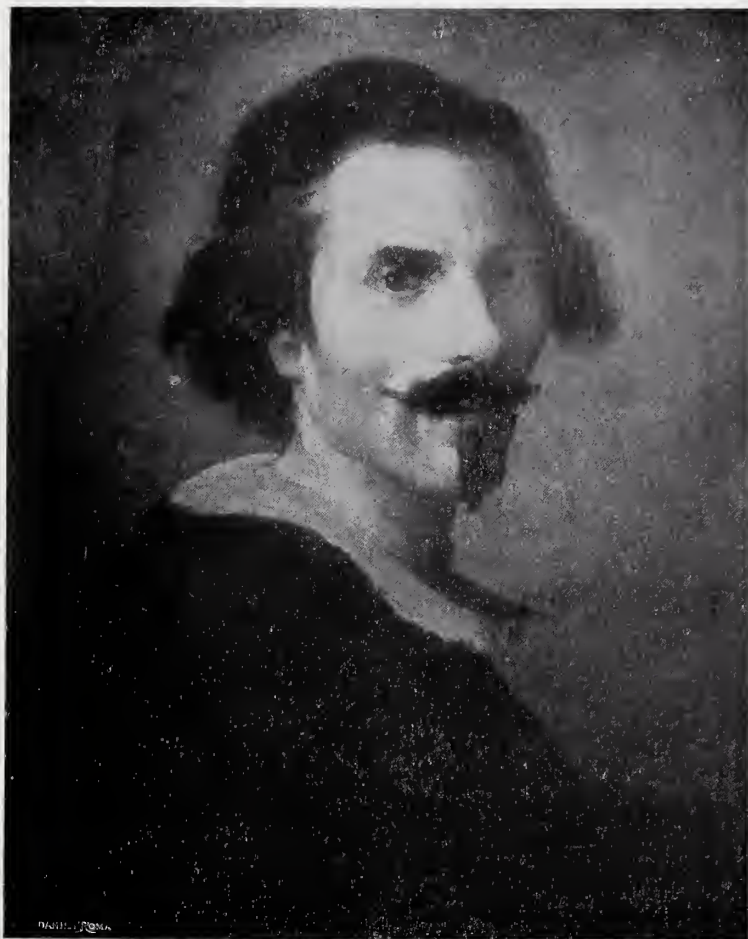


Fig. 2 — G. L. Bernini, Autoritratto. Roma, Collezione Messinger

primo che abbia tentato di unire l'architettura con la scultura e la pittura in tal modo che di tutte si facesse un bel composto. Il Bernini, sempre a dire del Baldinucci, « fece ben presto tali progressi nell'arte della pittura, che si vedono di sua mano, oltre a quegli che sono in pubblico, sopra 150 quadri, molti de' quali sono posseduti dall'eccellentissime case Barberini e Chigi, e da quella dei suoi figliuoli, ed un bellissimo e vivo ritratto di sua persona si conserva nella tanto rinomata stanza de' ritratti di proprie mani dei gran Maestri del Palazzo del serenissimo Granduca ».

Questo ritratto di cui parla il Baldinucci è quello stesso che oggi si conserva nella collezione di auto-

scarsità delle opere di pitture autentiche del grande artista. In uno di questi ritratti (fig. 2) il Bernini si è rappresentato a mezzo busto, in modo analogo a quello della Galleria degli Uffizi, ma un poco più girato di tre quarti a destra; l'altro invece (fig. 3) è un semplice abbozzo della sola testa, eseguito fuggacemente, ma con una bravura, una larghezza, ed una forza da fare pensare a Velasquez. Ambedue i ritratti della collezione Messinger si direbbero a prima vista opere di Velasquez tanta è la loro analogia di tecnica e di rappresentazione con alcuni dei più noti ritratti del grande artista spagnuolo. Ma il confronto con la pittura degli Uffizi, che per la testimonianza contemporanea del Baldinucci è da attribuirsi al Bernini, ci

induce a ritenere anche quelli della collezione Messinger della mano dello stesso artista.

La tecnica è assolutamente identica nei tre quadri, eseguiti probabilmente dal Bernini a poca distanza di tempo l'uno dall'altro, date le caratteristiche fisionomiche proprie della stessa età, anzi si può dire di uno stesso momento nella vita dell'artista. E questo momento è da determinarsi negli anni che seguirono immediatamente l'elezione di Urbano VIII (1623), e nei quali il Bernini attese assiduamente alle pitture. L'età infatti che può assegnarsi all'artista, nato nel 1598, è quella di chi ha da poco superato i 25 anni, benchè possa sembrare anche di un poco maggiore. Ma ciò non deve farci meraviglia perchè noi sappiamo che il Bernini in quegli anni era alquanto sofferente in salute.

È interessante per noi osservare questi ritratti colla scorta delle parole scritte del Baldinucci stesso: «Fu il cav. Gio. Lorenzo Bernini uomo di giusta statura, di carni alquanto brune, di nero pelo, che poi incanutì l'età. Ebbe occhio spiritoso, e vivace con forte guardatura, ciglia grandi e di lunghi peli; fu ardente nell'operazioni e col suo parlare efficacemente imprimeva.

« Nel comandare, con nulla più che col solo sguardo, atterrava; fu assai disposto all'ira, onde facilmente si accendeva, e a chi di ciò il biasimava, rispondeva, che quello stesso fuoco, che più degli altri era solito infiammarlo, facevalo anche operare assai più che altri non soggetti a tal passione non fanno.

« Questo stesso naturale caloroso tennelo fino all'età di 40 anni in istato di poca sanità, onde non poteva senza danno di quella soffrire non che i raggi del sole, gli stessi riverberi, che però fu solito patire di emicrania. Coll'avanzarsi poi degli anni, scemando l'eccedente calore, si condusse a stato di perfetta salute, la quale egli poi si godè fino all'ultima sua infermità ».

Abbiamo detto che le opere pittoriche del Bernini sono oggi di un'estrema rarità. Noi sappiamo infatti che egli distrusse in seguito molte pitture che aveva eseguito negli anni giovanili, volendo che la sua fama rimanesse attaccata soltanto alla sua produzione scultoria e architettonica. Fra i quadri del Bernini che si sono conservati, il più noto è quello di San Maurizio nella Galleria Vaticana dei Musaici, il quale dovette essere forse eseguito in un tempo un poco anteriore ai ritratti di cui ci occupiamo. Accanto ad alcune scorrettezze di forme, e ad alcune trascuratezze di tecnica, esso rivela una foga pittorica non comune, una bravura rara nella larghezza della pennellata e nell'impasto grasso e robusto, qualità che per certi lati permettono di riavvicinarlo ai ritratti della collezione Messinger. Ma in questi il Bernini si mostra più altamente pittore. La testa magra e nervosa è modellata sapientemente, con un colore di una tonalità

bassa e sobria. Gli occhi vivacissimi penetrano nella mente dell'osservatore con una efficacia inquietante, specialmente nel ritratto più grande (fig. 2). La bocca è sormontata da baffi non troppo lunghi. Un breve pizzico ricuopre il mento. Una particolarità caratteristica che si riscontra ugualmente, insieme a molte altre, in questo ritratto ed in quello degli Uffizi, è il segno scuro che segna duramente la linea di divisione fra le labbra. Anche i capelli sono trattati in un modo del tutto analogo, specialmente nell'attaccatura intorno alla fronte, segnata con grande spigliatezza, dal colore stesso delle carni che si prolunga fluidamente nelle chiome, con pennellate larghe e sicure.

L'altra testa della collezione Messinger (fig. 3) di proporzioni un poco più grandi del vero, è, come abbiamo detto, eseguita con minor cura, ma non con minor efficacia rappresentativa e con minore forza pittorica. Non sembra davvero la pittura di uno scultore, ma bensì quella di un grande pittore che conosce a fondo tutti i segreti della sua arte. Essa ha del Velasquez la grandezza e la larghezza del modellato, la visione vivamente intuitiva del vero. L'esecuzione è rapidissima di una spontaneità sorprendente; ed appunto per questo rivela certe qualità di impasto anche superiori alla precedente: essa è buttata giù con pennello denso di colore, con una tecnica interrotta, aperta, trasparente. La visione del chiaroscuro che modella le forme è di una giustezza meravigliosa, e ci fa rimpiangere che il Bernini non abbia potuto applicarsi con maggiore assiduità alla pittura di ritratti, nei quali avrebbe raggiunto una potenza non inferiore a quella dei suoi busti scolpiti.

I due ritratti della collezione Messinger vengono così a gettare una nuova luce sulla attività pittorica del Bernini, e ad aggiungere un prezioso materiale iconografico a quello preesistente.

I principali ritratti del Bernini conosciuti sino ad ora (Vedi S. FRASCETTI, *Il Bernini*, pag. 432) erano, per ordine cronologico, i seguenti: Il primo, un ritratto inciso da Ottavio Leoni (Biblioteca Sarti, collezione di ritratti di Ottavio Leoni, segn. 57, E, 26) nel quale il Bernini è rappresentato in età di 25 anni. Un secondo ritratto eseguito a carbone esistente nella collezione Chigi, rappresenta il Bernini in età un poco più avanzata del precedente, ed è dovuto forse alla mano di qualche scolaro. Un terzo, disegnato a sanguigna, di mano dello stesso Bernini, esiste nella Galleria Corsini a Roma. Un quarto, ad olio, nella Galleria degli Uffizi, ed è quello che abbiamo già ricordato. Nella raccolta Chigi esiste ancora un altro disegno (5^o), eseguito con grande vigoria, forse dall'artista stesso, e rappresenta il Bernini di faccia, in una posa ed in una età prossima a quella dei ritratti degli Uffizi e della collezione Messinger.

Dai ritratti giovanili sopra ricordati si passa a quelli

che ci rappresentano l'artista in età avanzata. Fra questi, uno (6°) esistente a Roma in casa del conte Andreatti, ritenuto esso pure dal Fraschetti (loc. cit.) come auto-ritratto. Un altro (7°), molto pregevole e di mano di Giambattista Gaulli detto il Bacciccio esisteva presso il barone Geymüller di Londra, e fu inciso da Arnoldo Van Westerhout in una splendida

rebbe fatica infruttuosa; ivi la gentile arte fu tributaria alla scuola locale di pittura, e si studiò di apparire sobria nelle eleganze, accentuando qualche durezza per dar forza alle espressioni umane, anche a costo di procedere con linee sregolate. Nei piccoli minii del *Psalterium* (G. 16. 1. 1.) - verisimilmente scritto e miniato da un gruppo di francescani - sono manifeste le disu-

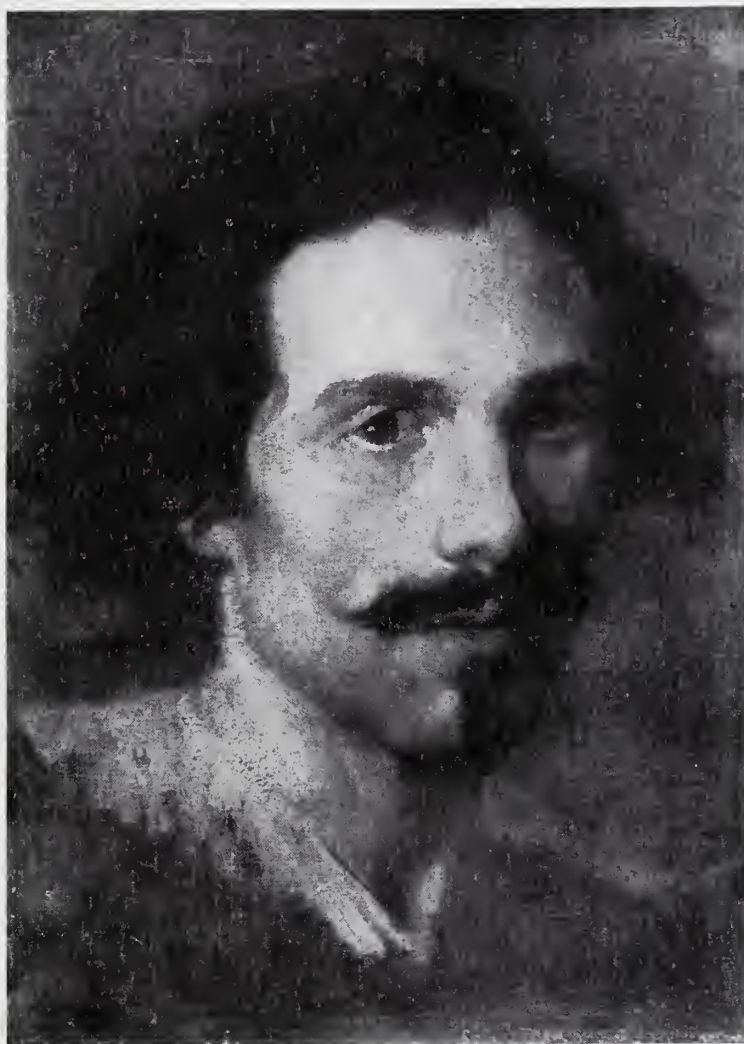


Fig. 3 — G. L. Bernini, Autoritratto. Roma, Collezione Messinger

incisione che può vedersi stampata in principio dell'opera citata del Fraschetti.

Un altro (8°) pregevolissimo auto-ritratto del Bernini, a matita, si conserva nel Museo di Weimar, e fu fatto dall'artista poco prima della sua morte.

Il bellissimo ritratto del Bernini eseguito dal Bacciccio e che si conserva nella Galleria Corsini di Roma (9°) fu pure eseguito quando il grande scultore era in età molto avanzata (fra i 70 e gli 80 anni).

PIETRO D'ACHIARDI.

Un « Messale » della Bertoliana di Vicenza.— Rintracciare la storia della miniatura a Vicenza sa-

guaglianze dello stile e le mende del disegno. Talvolta i pedissequi del maestro che colorì le due pagine migliori, stampano rigide figure di santi, perdendo in siffatto lavoro di copisti la traccia della realtà. La bella pagina del cantico della Madonna, guasta dal lungo maneggio nel margine inferiore, ove alle storie evangeliche se ne attaccano ad angolo retto altre tre raffiguranti: S. Francesco rapito in estasi; un vescovo che benedice e i martiri francescani di Ceuta, ci prova che l'artista vi mise la maggior cura che per lui si potè. Le figure sono un po' corte e le espressioni uniformi, ma varie cose mi sembrano encomiabili: dai meandri dei fregi al disegno zoomorfico dei nastri della

lettera capitale, dal robusto colorito delle piccole e popolate scene, mosse e raccolte con abilità, ai fondi architettonici segnati con fermezza a piani larghi.

Dal *Psalterium* al *Missale romanum* (G. 2. 9. 17) la tecnica progredisce assai. Questo secondo libro litur-

ciuoli simili a grosse virgole, dei trifogli e delle frutta fiancheggiate da piccoli dischi d'oro raggiati e iscritti in un circolo fra i rabeschi dello stesso filo. Nel margine inferiore una corona verde in un anello d'oro contiene lo stemma dei vicentini Godi,¹ nella cui cap-



Fig. 1 — Messale della Bertoliana di Vicenza

gico è composto di 306 carte (mm. 272 × 194) e scritto in due colonne di trentuna linea.

A c. 8^r (fig. 1) tutt'e quattro i margini miniati in-quadrano leggiadramente il testo. Un ricamo di filo d'oro, lavorato con ricercatezza, circonda i fogliami grassi e i meandri azzurri, verdi e carnicini. Dai nodi angolari si staccano dei fiori a sei petali, dei corpic-

pella gentilizia si ufficiava con questo libro, eseguito forse negli ultimi anni del secolo decimoquinto.

Entro l'iniziale del capoverso *Ad te levavi animam meam*, colorita di carnicino a lumeggiature bianche con qualche svolazzo violaceo, scorgesi il re Davide

¹ S. RUMOR, *Il blasone vicentino*, Venezia, 1889, p. 90.

in tunica violetta, fortemente ravvivata d'oro, e pallio rosso del pari risplendente. Egli porta in capo la corona, ed ispirato, fervoroso, a mani giunte, indaga il pensiero della divinità onde piove un fascio di raggi dorati nel cielo serale che avvolge un breve paese

vince in bellezza quella dell'*Ordo Missalis* (G. 2. 9. 5), lo stile della quale arieggia le rozze forme e la sgarbata intensità d'espressione dei crocifissi con tabelle dipinti nel dugento; anche l'amore per la linea volante e le pieghe gotiche del mantello di Giovanni



Fig. 2 — Messale della Bertoliana di Vicenza

piantato di tigli fioriti. Due svolazzi si sciolgono dalla lettera, sveltì e agitati nel margine, e animano lo spazio compreso fra le due parallele del colore dei lapislazzuli. La piccola iniziale del capoverso *Excita qs dne potentiam tua* ha le tinte della precedente, ma i due campi interni semiovali sono l'uno verde e l'altro azzurro a rabeschi di biacca.

La *Crocifissione* (fig. 2) a c. 149^v (mm. 184 X 139)

scompariscono nella pagina che mi dispongo ad esaminare.

La cornice, che ricorre all'intorno, ha i quattro retti alternativamente violacei e verdi a rabeschi bianchi e gialli; nelle filettature, esterna ed interna, l'oro è ammorzato da un colore che pende al nero. Su la parte esterna di ciascuno dei quattro lati due eleganti fregi con le volute affrontate rendono più agili le linee minuziosa-

mente contorte dell'inquadratura. Ai piedi della croce, che s'aderge sopra un masso e porta il Cristo morante col nimbo quadriforme di rosso e d'oro, la Maddalena inginocchiata, con le braccia e le mani aperte, è in atto di supplicare, e a' suoi fianchi vedonsi Maria e Giovanni nimbatì. Le fattezze del Cristo non hanno giuste proporzioni, e il modellato del nudo, benchè sia deficiente, non mostra il segno di quel grosso fuso, impiastricciato fra lo sterno e l'osso iliaco, che il miniatore dell'altro messale copia dai pregiotteschi. Il nostro artista risente il difetto di molti *illuminatores* ritardatari, i quali vanno troppo a rilento nel riformare la loro arte, e nel modellare il loro stile su quello della sincera e vigorosa pittura quattrocentistica. In cotesta composizione gli atteggiamenti sono esuberanti. Maria, a destra della croce, in abito monacale lumeggiato d'oro, e manto nero con velo e bianco soggolo, riunisce sul petto le mani dalle dita intessute, ma nei lineamenti alterati da muto spasimo, manca la nobiltà del *pathos* ascetico. L'evangelista in tunica verde con lumi gialli ed ombre di verde più cupo, coperto di manto violetto lumeggiato d'oro, si affissa nella vittima; allarga sgoimento le mani e dà un passo incerto, la cui destrezza non si conforma all'austerità dell'uomo. La Maddalena, ginocchioni, volge le spalle a chi guarda, e l'aureola d'oro che le cinge gli sciolti e biondi capelli, finemente striati, ricorda quella specie di alone intorno al capo di un apostolo nella giottesca *Penlecoste* della cappella Scrovegni in Padova. La sua mossa plastica è più voluta che naturale; basti guardare la forzata posizione delle mani e la caduta del manto violetto intorno alla tunica di color lionato scuro, stretta sotto il seno.

Nel paese circostante sorgono tre balze, ma l'effetto prospettico è scarso, poichè i gradi dell'azzurro non furono disposti secondo il loro valore; alcuni cirri sparsi con avvedutezza danno un po' di concavità al cielo.

Gli strisci a penna sul manto di Giovanni, sul terreno e su le rupi rammentano i tagli, non attraversati del bulino, che nelle stampe sostituiscono con morbidi passaggi il digradare della luce. Questo miniatore non sa molto di prospettiva e chiede aiuto a un'arte non sua; però egli è maestro nel panneggiare e nel muovere con spigliatezza le sue figure, anche se qualche volta non capisce la sconvenienza o l'esagerazione di un movimento drammatico.

Le piccole lettere capitali, onde sono fregiate parecchie pagine del messale, scintillanti d'oro, animate dagli svolazzi e dalle sacre effigie, colorite negli interni su sfondi vividi, contengono le rappresentazioni del Battista - attempato, secondo la vecchia iconografia - dell'Annunzio angelico alla Vergine piena di candore; degli apostoli Pietro e Paolo decorosamente pii e di altri simili soggetti e persone. Volendo pure il miniatore raffigurare nel ristretto spazio una folla di santi, con-

vocata dalla voce della divinità presente, moltiplica gli aurei nimbi, allineando sulla prima altre file di triangoli curvilinei d'oro, dimodochè ottiene l'effetto voluto. Egli è pure peritissimo nel campire, nel mettere l'oro e nell'impasto dei colori, di rado addolciti da una regolata armonia di toni.

ALDO FORATTI.

Un disegno della Porta di Capua di Federico II.

— Il manoscritto 3528 della Hofbibliothek di Vienna è una miscellanea del sec. XVI contenente da c. 17 a c. 74 v. una silloge d'iscrizioni che l'autore in parte ebbe da Fra' Giocondo, in parte da fatica propria. Fatica propria sono, tra l'altro, le iscrizioni capuane (che occupano un quarto dell'intera raccolta: c. 44-56 v.), come anche può rilevarsi dalle parecchie attestazioni: « Hasce omnes inscriptiones ego ipse manu propria transcripsi: et carent omni monda: quae sunt Capuanae et ex agro Capuano » (c. 42); « Hic sequuntur quae Capuae inveni emendatissime transcripta » (c. 44); ecc.

Meritano, perciò, fede quei rozzi disegni a penna che alle volte accompagnano le iscrizioni (c. 47, 65 v., ecc.), merita fede il disegno della c. 51 v. colla « Porta Capuana a Barbarussa posita ».

Fra le due alte torri merlate si apre la porta attorno al cui arco, disposti a triangolo, sono, entro tondi, tre busti. Il busto sopra la chiave dell'arco (si rileva dalla c. 52 che riproduce le cornici dei tondi nelle quali ricorrevano le note iscrizioni) è dello stesso imperatore che pronunzia il « Caesaris imperio regni custodia fio »; i due che fiancheggiano l'arco sono dei cosiddetti consiglieri imperiali, quello a destra colla scritta: « Intrent securi, ecc. », l'altro, a sinistra, coll'« Infidus excludi, ecc. ». Sotto ciascuno dei due tondi laterali una colonna sostiene un busto. Col mezzo busto dell'imperatore si è quasi alla metà dell'altezza delle torri. L'altra metà è divisa in due zone: nell'inferiore tre nicchie (?) ¹ racchiudono tre statue, quella di mezzo, sotto nicchia maggiore, facilmente riconoscibile per la figura seduta dell'imperatore con globo e scettro, le laterali forse di persone inginocchiate ad essa rivolte; nella zona superiore è aperto un loggiato, probabilmente a cinque archi, ² tondi gli estremi, ad angolo acuto i mediani, sotto i quali sono pure statue.

Il disegno di Vienna, anteriore di cinquant'anni alla distruzione del Castello delle Torri (essendo datato dalla prefazione della silloge col 1507), è, non ostante la nessuna cura del particolare, di molta importanza per la conoscenza della grandiosa opera di Federico II. Giacchè gli accenni che ne fanno Ric-

¹ O si tratta anche qui di un loggiato, del « regium cubiculum » cui accenna nella sua descrizione della Porta il vescovo di Teramo Giovanni Campano? (*Rer. Ital. Script.* XIX, pag. 597).

² A tre se gli estremi fossero invece nicchie, come potrebbe supporre dalla mancanza delle colonne di sostegno.

cardo di San Germano, Luca di Penne, e gli altri cronisti, se sono pieni di entusiasmo, non c'informano in alcun modo del suo aspetto architettonico e decorativo, il quadro detto di Santo Stefano che lo storico Granata vide nell'curia arcivescovile di Capua sembra perduto,¹ e i resti del Museo Campano di Capua, troppa poca cosa al confronto di quelli che potrebbero essere, sono muti circa la loro collocazione e il loro rapporto.

Riserbandomi di trattare del disegno più ampiamente in seguito, mi limito ora alle deduzioni più semplici, a rettifica degli ultimi risultati cui si era giunti.

Innanzitutto, i versi, essendo posti in cerchio attorno ai busti dovevano avere relazione col personaggio che in quei busti era raffigurato. E se sta bene in bocca di re Federico il « *Caesaris imperio regni custodia fide* », non meno bene convengono le altre parole autoritarie ai due cancellieri, Pier delle Vigne e Taddeo da Sessa, a lato dell'imperatore nel governo del regno come sulla porta capuana. La tradizione è, dunque, in questo punto confermata.

La forte testa di Giove, se non fosse una chiave d'arco (ne ha posteriormente, afferma il Venturi, l'attacco e la forma) potrebbe suppersi, posta com'è nel Museo Campano su una colonna, ancora nell'originaria funzione decorativa, quale suggerisce il disegno.

Suo riscontro poteva essere la testa laureata di donna creduta fin qui Capua, ma che in questa ipotesi sarebbe invece Giunone, di cui ha certo il tipo.

La statua di Capua, su cui si fermano con preferenza i cronisti non trova posto nel lato del castello disegnato dall'epigrafista, ma essa poteva bene essere sul lato opposto alla città.

Oltre il disegno io credo di poter aggiungere al materiale del monumento svevo due altri frammenti non numerati del Museo Campano: una mensola retta da una testa imberbe di giovane, dal collo breve e slargato, dall'orecchio somigliantissimo a quello delle poco discoste antefisse, dai capelli divisi in ciocche uguali e simmetricamente disposte come è nella testa di Giove, e una chiave d'arco a voluta nella cui faccia a scaglie è una testa alata di Medusa coi capelli a ciocche rinchiusi o guizzanti come fiamme lungo le gote.

GIACOMO DE NICOLA.

Opere del miniatore del Codice di San Giorgio. —

Da quando ebbi occasione di occuparmi del bellissimo codice dell'archivio capitolare di S. Pietro in Vaticano,² e nuovi documenti parvero indirizzarne il problema a nuova soluzione, non ho mai cessato di rivolgere le mie ricerche su di esso. Le ricerche, nel

mio desiderio, dovevano portare alla scoperta di una opera firmata, o per lo meno di sicura provenienza, che potesse identificarsi col miniatore dello Stefaneschi; e invece hanno prodotto parecchie opere con quell'artista identificabili ma senza i segni di autore o di luogo.

La prima per importanza è senza dubbio una tavoletta del Louvre (Sala VII, n. 1666) ascritta alla scuola di Siena, rappresentante la Madonna col Bambino tra angeli e santi attorno e ai piedi del trono. È probabilmente la parte centrale di un piccolo tritico, ma sembrerebbe (se lo permettessero la forma e le dimensioni della tavola non esiterei ad affermarlo) la parte centrale di un polittico i cui lati formerebbero le due tavolette Benson e le due Carrand, il noto riscontro al codice: tante sono le particolarità stilistiche conformi nei cinque dipinti, e dalle più piccole particolarità, come i graffi delle aureole, le foglie rampanti sui troni, ecc., alle più significative, come la struttura ed espressione dei corpi e i colori nella loro qualità ed impiego.

A Parigi stesso il Pontificale n. 15619 della « Bibliothèque Nationale » offre nella miniatura della c. 2^a coll'ordinazione di un chierico un'altra traccia dell'attività dell'illustratore di S. Giorgio. Non vi è solo corrispondenza nella decorazione del margine e dell'iniziale, ma il papa che sta tagliando i capelli al chierico è la ripetizione del S. Zaccaria miniato nel codice di Roma (c. 68).

Ma le più fini miniature che appartengono al nostro artista sono nei numeri 1984-2000 del Kupferstichkabinet di Berlino, in quelle diciassette miniature tagliate da uno stesso libro sacro, forse un messale, con busti di profeti, mezze figure di santi e scene della vita della Vergine. Disgraziatamente, soprattutto nell'Incoronazione di Maria che è la maggiore, il fondo aureo è tutto screpolato e i colori, svaniti quelli della superficie, presentano un po' dell'uniformità verdognolina della preparazione. Cosicché le miniature hanno oggi un aspetto coloristico molto diverso da quello vivace e brillante del codice di S. Giorgio, ma ne restano uguali le forme e lo spirito tra Simone e i Lorenzetti, alcuni dettagli preferiti, il procedimento tecnico.

A questo gruppetto di riscontri il Suida aggiunge³ una tavoletta della sacrestia di S. Maria del Carmine a Firenze e un'altra della collezione Czartoryski a Cracovia, opere non ancora giunte a mia conoscenza diretta.

Insomma il codice di S. Giorgio non è più ormai solo. Altre miniature e tavolette lo vanno, sembra, avvicinando alla sua definitiva determinazione. Per

¹ L'Haseloff, al quale debbo vive grazie per l'indicazione del manoscritto, crede dello stesso le miniature delle altre carte, ma io ci vedo, e con me il Dorez, profonde differenze.

² *Studien zur Trecentmalerei* (Repert. für Kunstw., 1908, III heft, pag. 213-214).

³ BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, pag. 710.

² L'affresco di Simone Martini ad Avignone (nell'*Arte*, 1906, pag. 336).

ora il lavoro si conferma come un prodotto dell'arte senese in Avignone. GIACOMO DE NICOLA.

Quadretti senesi ad Utrecht. — Nell'Olanda i primitivi italiani sembra che rifuggano dal contatto dei modernissimi Rembrandt e Franz Hals. Un piacere tutto particolare può, perciò, venire dal trovarne qualcuno. Nella prima stanza pianterrena del Museo arcivescovile di Utrecht ce n'è una ventina: piccoli dipinti, parti di predelle o di pale, in gran parte di senesi, ma sotto le più strane denominazioni, quali già avevano nella collezione Ramboux a Colonia da cui provengono. Ne do il semplice elenco dei più importanti.

1. Madonna col Bambino, detta di Gineto da Siena(?) È di arte umbra della fine del Duecento.

2 e 3. Crocifissione e Madonna in trono fra angeli e santi: due simili tavolette, la seconda un po' rifatta, della scuola di Duccio, dalla cui pala di Siena è, tra l'altro, tolta la Sant'Agnes che è nel n. 3.

4. Madonna col Bambino, a mezza figura. È data ad Ugolino, ma nella preparazione verdognola affumicata (che in Ugolino è sempre verde chiaro, come nell'acquisto recente di Berlino, nella predella di Londra, ecc.) si manifesta piuttosto la maniera di Duccio. Le sole teste conservano inalterato l'antico.

8, 10 e 11. Un apostolo, San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio Abate: già lungo i pilastri di una pala. Appartengono alla scuola di Gentile da Fabriano.

14 e 15. San Francesco e San Galgano: due gentili figurine, poste sotto arco acuto, da darsi al Sassetta.

16. Crocifissione: parte di una brutta predella di Giovanni di Paolo.

21. Madonna col Bambino tra San Giovanni e la Maddalena; della scuola di Neroccio.

22 e 23. San Giovanni Battista e Sant'Ansano: due piccole mezze figure di Sano di Pietro.

Sarebbe inutile, mancando il controllo delle riproduzioni, che cercassi di giustificare le mie attribuzioni per la maggior parte agevoli a farsi.

Si tratta, del resto, di piccoli frammenti e di umili opere. Il quadro forse migliore, il n. 17 (mi sembrò di un fiorentino della fine del 300 o dei primi del 400) non ebbi modo di poterlo esaminare: lo indico ai Sirén e ai Suida.

GIACOMO DE NICOLA.

Di alcuni dipinti veneziani in Dalmazia. — Sull'opposta riva dell'Adriatico l'arte veneta penetrò meglio che sulla nostra. Fino a Cattaro giunse un quadro di Girolamo Santacroce; e da Cattaro, risalendo, sempre più numerosi si fanno i segni dell'antico dominio, a misura che la madre patria, Venezia, si avvicina. Per la Dalmazia lavorarono i più grandi artisti veneziani:

Giambellino, ¹ Carpaccio, Tiziano; la Dalmazia ci contrambiò con i suoi migliori: il Laurana, il Dalmata, Giorgio da Sebenico.

Poco finora di questo tesoro d'arte, almeno per quel che riguarda la pittura, ² è uscito dagli accenni delle guide e dei libri di viaggio.

Qui io parlerò solo di alcuni quadri tra i più ignorati.

Nel Museo di San Donato a Zara è una tavoletta (48X68) rappresentante a mezze figure la Madonna col Bambino adorato da un devoto, tra San Pietro e una santa martire, tavoletta che reca nell'angolo destro inferiore la scritta:

MARCHO . MARCIAL . DISSIPVLO . DE . ZENI .
BELLIN . FECIT . HOC . OPVS . DIE . PRIM
MENSIS . MARCHII . MCCCCLXXXX . . .

Anche se si volesse restringere tutto il valore del quadro, dato il suo pessimo stato di conservazione, alla sola firma e alla data sarebbe esso già un notevole contributo per la conoscenza di Marziale. Questa, infatti, che è probabilmente la prima opera di lui finora nota (la Circoncisione del Conservatorio delle Penitenti a San Giobbe è del 1499), assegnerebbe il compito dell'educazione dell'artista così mutevole a Gentile. Ma, come Lattanzio da Rimini nella pala di Mezoldo e Sebastiano del Piombo nella Deposizione di casa Layard si affermano discepoli di Giovanni e seguono Cima, ³ così Marco Marziale sembra contraddire la sua dichiarazione seguendo Giambellino. È del Giambellino di questo tempo lo schema della composizione, il colore caldo che si accende specialmente nei volti, la santa a destra così vicina alle due sante Caterina e Maddalena del quadro della Galleria di Venezia (n. 613). ⁴

Zara si vorrebbe ancora gloriare di due Carpaccio: uno, il polittico già nella cappella di Sant'Anastasia nel Duomo che ha pubblicato il Molmenti, ⁵ è certamente suo, benchè restauratissimo, ad eccezione del San Pietro e della Santa Anastasia, l'altro nella chiesa dei Francescani, colla raffigurazione della Chiesa militante e trionfante.

Il quadro dei Francescani è grandioso, senza dubbio con molti ricordi carpacceschi, ma basterebbe il fondo a colline degradanti con simmetrica regolarità verso il centro e il manierismo della mano, grossa di polpastrello, col mignolo staccato e ripiegato e le tre dita mediane spesso riavvicinate, per scorgervi Lazzaro Bastiani che, vecchio, imita il suo glorioso discepolo. ⁶

¹ Il Prof. Brunelli di Zara ha rinvenuto un documento dal quale risulta la promessa di Giambellino da Venezia di eseguire una Madonna per la chiesa di Santa Maria di Zara.

² Per la scultura del 400 V. VENTURI nell'*Arte*, 1908, pag. 30 e seg. e pag. 113 e seg.

³ L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, pag. 400.

⁴ Il disegno colla bella testa muliebre della galleria di Venezia (n. 114) attribuito a Giambellino sembra riprodurre piuttosto le particolarità dei tipi del Marco Marziale di Zara.

⁵ Nell'*"Emporium"*, 1906, aprile, pag. 266 e seg.

⁶ L. VENTURI, op. cit., pag. 282.

Vicino Spalato, il convento francescano alle Paludi conserva un ritratto a mezza figura del vescovo Tommaso Negri che una scritta, certo del secolo XVI, apposta a modo di firma sul rovescio della piccola tavola, attribuisce al Lotto: LAVRENTIVS | LOTVS | 1527. Il vescovo è in orazione nella sua stanza: a mani giunte fissa intento verso sinistra, forse su una immagine, alla quale pare rivolgere la preghiera presa dal libro che gli è innanzi aperto; egli risalta energicamente sulla parete quasi tutta coperta di un drappo verde che si stacca, a sinistra in alto, dalla finestra a tondini, solo per un quarto visibile. Così disposto è l'ambiente (piccola finestra nel fondo ricoperto di drappo verde) e il personaggio nel ritratto alla National Gallery del protonotario apostolico Giuliano di Lorenzo Lotto. Anche la fattura tizianesca, più sommaria, cioè, e più vibrata del primo periodo, è comune ai due ritratti, dei quali quello di Spalato non è posteriore al 1527, anno della morte del vescovo Negri.

Nemmeno rari, nelle città dalmate, sono i quadri del primo quattrocento veneziano. A questo periodo appartiene l'artista a me ignoto (similissimo a quello del dipinto n. 13 della Galleria di Venezia) che ha nel Duomo di Traù una graziosissima Madonna col Bambino (sopra la porta della sacrestia) e un polittico colla Madonna e sei santi (cappella di San Girolamo), nella sacrestia dei Francescani a Zara un altro polittico e forse una quarta opera nella sacrestia della chiesa del Domenicani a Ragusa.

GIACOMO DE NICOLA.

Due opere sconosciute di Agostino di Duccio.

— Ad Agostino di Duccio è stato di recente tolto molto, ¹ non sempre, credo, a ragione. Io ristabilisco l'equilibrio coll'attribuirgli due monumenti sepolcrali di Amelia, l'uno in San Francesco, l'altro disfatto in pezzi nel Vescovato.

In San Francesco d'Amelia la cappella che il vescovo Giovanni Geraldini edificò in onore di Sant'Antonio da Padova divenne la cappella gentilizia della famiglia Geraldini, e sette illustri personaggi ad essa appartenenti vi riposano in decorosi sepolcri del rinascimento. Quattro dei sepolcri sono a destra entrando: a Girolamo († 1481), a Camillo († 1480) abbreviatore apostolico, a Belisario († 1482); protonotario, e ai coniugi Matteo e Belisario (1477); due sono a sinistra: al vescovo Angelo († 1486) al suo omonimo pure vescovo († 1548). In tutti fu impiegato il marmo solo per le figure, mentre il resto è in una pietra pallida e porosa quasi come il travertino.

Ad eccezione di quello dei coniugi, gli altri si rivelano facilmente, per tipo e per fattura, come opere di scultori romani. Anzi i due a Camillo e Belisario,

che possono piuttosto esser considerati come un solo doppio sepolcro (un pilastro li congiunge, la cornice sopra e il fregio sotto li delimita senza interrompersi) e l'altro al milite Girolamo, tutt'e tre certo della stessa mano, possono ritenersi della bottega del Capponi.

Il più notevole è senza dubbio il monumento che la pietà filiale fece erigere nel 1477 ai coniugi Matteo ed Elisabetta da Agostino di Duccio. Sul coperchio inclinato del sarcofago, che quattro mensole alzano da terra, giacciono i due corpi dei defunti, quello di Elisabetta, eccetto la testa che è quasi a tutto tondo, appena visibile. Su di loro è attaccato alla parete un quadro marmoreo, dove due angeli a mezza persona adorano un Sant'Antonio da Padova che è in pieno busto in una nicchia nel loro mezzo. Bisogna fissare i due angeli per avere subito la sensazione solita a dare Agostino, quei due volti di fanciullo dalla bocca piccola, appuntita, col labbro superiore sporgente, dal mento rotondo, dai capelli che un vento furioso lancia dietro le spalle o che scendono a trecce sinuose sul petto. Nella mano, colle dita lunghe arcuate, è una cura particolare; il rilievo, anche nel breve spazio di una mezza figura, ha tutte le gradazioni, dallo schiacciato, quasi un graffito, delle ali allo stacco, che si può dire completo, della testa. Le stesse caratteristiche, ma senza gli stessi pregi di esecuzione, si ritrovano nel Sant'Antonio e nei defunti: ¹ segno evidente di un collaboratore alla dipendenza del maestro.

La seconda opera di Agostino di Duccio ad Amelia doveva essere ben più importante. Era il monumento sepolcrale del vescovo Giovanni Geraldini che il Guardabassi indica come esistente nella prima cappella a sinistra del Duomo. ²

L'essere stato eseguito nello stesso anno di quello di San Francesco e per uno della stessa famiglia dava speranza che si trattasse dello stesso artista. Ma il sepolcro si cerca invano nella chiesa da cui, in occasione di restauri, fu tolto via per essere ammucciato in pezzi in una stalla del palazzo vescovile, dove è ancora.

Il loro esame, in quelle misere condizioni, non mi fu facile, ma fu sufficiente per persuadermi dell'identità di quei frammenti col sepolcro di San Francesco. Potei scorgere, oltre la statua del vescovo, una lastra rettangolare (il fondo della nicchia, probabilmente) colle Virtù teologali a bassorilievo, un'altra piccola lastra quadrata colla Fortezza, una mezza figura di San Giovanni Battista.

Speriamo che quando si penserà a ricomporre l'insigne monumento nessun frammento manchi a riprendere il suo posto d'origine.

GIACOMO DE NICOLA.

¹ SCHUBRING, MATTEO DE' PASTI (*Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarow gewidmet*, Leipzig, 1907, pag. 103-114).

² ELISABETTA è similissima alla Vergine della Canonica di S. Lorenzo a Perugia pubblicata da A. POINTER (*Rassegna d'Arte*, 1907, pag. 175).

² GUARDABASSI, *Indice. Guida dei monumenti dell'Umbria*, pag. 8.

CORRIERI

NOTIZIE DI BERLINO.

Il Congresso storico di Berlino si è riunito dal 7 al 12 agosto. È stato aperto in una seduta solenne dal sig. Koser, direttore generale degli archivi prussiani. Alla seduta inaugurale assisteva, quale rappresentante dell'attuale cancelliere von Bülow, il segretario di Stato von Bethmann-Hollweg, il quale ha dato il benvenuto ai congressisti, in nome del governo imperiale. Si sono letti telegrammi dell'Imperatore e del Cancelliere; e hanno preso la parola parecchi congressisti appartenenti a diverse nazioni. Dopo di che il Congresso si è diviso in varie sezioni, di cui una era consacrata alla storia dell'arte.

Questa sezione si è riunita ogni mattina dalle 9 a mezzogiorno al «Gewerbe-Museum» sotto la direzione del prof. Woellin, professore di storia dell'arte alla Università di Berlino, che ha diretto le sedute con gran tatto e molta competenza. Fra gli oratori che hanno preso la parola ricordiamo il Dvorák, professore all'Università di Vienna, che ha studiato i mosaici di San Marco a Venezia sotto un nuovo punto di vista, e li ha classificati in due categorie, quella in cui domina la visione lineare e l'altra in cui appare l'impressione pittorica.

Una comunicazione molto interessante fu quella del Goldschmidt, professore all'Università di Halle, sopra le decorazioni delle chiese romaniche. Egli ha stabilito un confronto tra la chiesa di Guedlinburg e il duomo di Como, indicando le evidenti analogie dei capitelli e di alcuni ornamenti dell'estremità dei due edifici. Simili ravvicinamenti hanno luogo tra il Duomo di Ferrara e la chiesa di Königs-luter, che appartengono a una generazione posteriore. Le forme tedesche sono ispirate da modelli italiani, ai quali rimangono inferiori qualitativamente. Tale infiltrazione dell'arte lombarda in Germania è d'altronde confermata da una lettera del secolo XII, diretta da un prete di Regensburg a l'arcivescovo di Milano, la quale attesta che la sua chiesa fu costrutta da artefici di Como. Como era allora un centro di irradiazione; e i confronti del Goldschmidt mettono l'espansione dell'arte

lombarda in piena luce. Egli aggiunge che sarebbe importante di fare lo stesso studio per l'architettura della Provenza, per darsi conto sino a qual punto l'arte decorativa di questo paese è stata influita dall'Italia, a meno che tale studio non porti a un risultato contrario e dimostri la priorità della decorazione francese. Il Goldschmidt non crede possibile quest'ultima ipotesi e indica, per quei che si può giudicare dallo stato attuale degli studi, il movimento iniziale in Lombardia.

Un'altra comunicazione di vivissimo interesse è stata quella di Hulin de Loo (Gand) sopra i fratelli Van Eyck, di cui distingue le mani nei manoscritti di Torino (sparito nell'incendio), del principe Trivulzio a Milano e della collezione Rothschild a Parigi.

Monsignor Wilpert (Roma) ha presentato le copie fatte eseguire dai mosaici di Santa Maria Maggiore, lavoro gigantesco fatto con precisione scientifica che ci permette nuove cognizioni sopra il passato di questi mosaici non ancora abbastanza conosciuti.

Il signor Ettore Verga di Milano ha riferito sulla proposta di raccogliere a Milano tutte le pubblicazioni relative a Leonardo da Vinci. Dietro suggerimento del prof. Woldemar von Seidlitz (Dresda) il Congresso ha votato alla città di Milano i suoi rallegramenti per l'opera intrapresa.

Hanno inoltre presa la parola i signori Th. Wiegand (Costantinopoli), Swarzenski, Treu, Sarre e altri ancora. I pomeriggi erano dedicati a sedute cui partecipavano tutte le sezioni, nella sala della Filarmonica e anche a escursioni e a feste.

Furono fatti ricevimenti dal von Bethmann-Hollweg, segretario di Stato, e dalla città di Berlino al «Rathaus». Inoltre gli storici dell'arte hanno avuto il privilegio di visitare parecchie collezioni particolari, persino il castello imperiale, dove il Seidl ha mostrato loro i meravigliosi quadri di Watteau: *l'Enseigne* e *l'Embarquement de Cythère*. I signori von Beckerath, von Kauffmann, Oppenheim, Simon e altri hanno aperto le loro porte; e i signori Friedländer e Schüring hanno fatto gli onori delle collezioni con grande gentilezza. La sezione delle incisioni del Museo aveva

organizzato sotto la direzione dei signori Max Lehrs (ex direttore) e Friedländer (nuovo direttore) due interessanti esposizioni, l'una relativa ai ritratti di Massimiliano e della sua cerchia, l'altra composta di incunaboli preziosi, specialmente antichi panorami di città.

Così che gli organizzatori del Congresso di Berlino non hanno trascurato nulla perchè i loro ospiti trovassero tanto istruttiva quanto piacevole la partecipazione alle riunioni.

C. DE MANDACH.

NOTIZIE DI FAENZA.

La prima mostra biennale romagnola d'arte, come è chiamata anche ufficialmente, indica nei promotori il desiderio di rinnovarla tutti gli anni in cui a Venezia l'arte contemporanea resterà silenziosa; e, se anche in avvenire sarà impossibile raggiungere il grado delle mostre veneziane, è probabile che la mostra faentina possa superare le altre annuali esposizioni provinciali.

Almeno, il concorso di ottimi artisti d'Italia e fuori permette di trarre buoni auspici.

Notiamo anzitutto, e non senza meraviglia, che mentre alcuni nomi mondiali dell'arte straniera non mancano, i più celebri artisti d'Italia, fatte pochissime eccezioni, si trovano assenti. Rodin, Lenbach, von Uhde s'incontrano, e sempre volentieri. Rodin espone una testa di donna, che è squisitissima tra la squisita sua produzione. Il verismo moderno raggiunge in quest'opera tanta armonia ideale di linee da presentarsi in una delle forme più classiche che mente umana può concepire. Lenbach no! è assai meno bene rappresentato. Specialmente il ritratto di Signora è concepito assai male; migliore il ritratto dell'attore Coquelin. Franz von Uhde è come sempre delizioso nella sua calma alternativa di ombre e di luci, tolte da un'osservazione del vero che non conosce pretenziose minuzie di tecniche nè violenza sintetica.

Fra gli artisti italiani primeggiano, per quel che mi sembra, gl'interpreti delicati della natura, quelli che la colgono in momenti sentimentali, in luoghi quasi poveri. L'*Ave Maria della sera*, di Niccolò Canicci, è, nelle sue piccole dimensioni, nel suo limitato scopo, un capolavoro: un tratto di paese che scende quasi a precipizio, nell'ombra della notte che viene; del bestiame che ancora vi pascola; e più in su, sul cielo che manda le ultime luci rossastre, un'ombra stecchita ieratica di ragazza che s'accorda con terra e cielo per silenzio, raccoglimento, preghiera. Il *Crepuscolo autunnale in risaia*, di Angiolo Torchi, i due *Tramonti*, di Adolfo Tommasi, sono degli ottimi commenti al quadro precedente: il paese vi parla da solo, si estende perciò maggiormente, più largo e più profondo. E lo stesso motivo di tristezza e di raccoglimento sanno sfruttare, facendo parlare invece della

natura le grandi opere dell'uomo, i ponti e le case, Guglielmo Ciardi con la *Mattina Grigia a Venezia*, e Francesco Gioli con le sue *Armonie fiorentine*.

Effetti invece violenti di luce e di forza nelle persone e nelle cose, cui vuol dare un sapore acre di vita agreste, ottiene Giuseppe Graziosi, del quale *La Sera*, *Il mulino del Diavolo*, *La Mala gora*, *L'interno del mulino*, sono le opere pittoriche meglio riuscite. Il ritratto di sua moglie è un po' insignificante, perchè il piacere provato dall'artista nell'ornare e far brillare i gingilli del tavolino gli hanno fatto trascurare la persona ritrattata. Anche notevole è il ritratto di Galileo Chiari dipinto da Salvino Tofanari con energia e forte ricerca della personalità.

Due mostre individuali sono quanto di più opposto si possa trovare: l'una di Giovanni Piancastelli che continua nei metodi cari alla generazione che ci ha preceduto con fede pari alla sorprendente abilità, e ottiene con essi effetti pregevolissimi. Sembra quasi una sfida portata proprio nel bel mezzo dei modernissimi ideali d'arte da chi sa tenere alta la testa di ribelle romagnolo. A prima vista siamo sorpresi, per non essere avvezzi a quel genere di pittura, finita, determinata, sino all'estremo possibile; ma poi, se esaminiamo con più cura, dobbiamo ammettere che le opere del Piancastelli hanno in sè un risultato di vita, a parte la simpatia o meno che proviamo per la sua tecnica contro-corrente. L'altra mostra individuale è di un giovanissimo, avvenirista, che purtroppo è stato strappato dalla morte all'arte cui dava bellissime promesse. È Domenico Baccarini, l'illustratore delle novelle del Beltramelli, il disegnatore finissimo che traeva da Roma delicati motivi d'ispirazione, che sapeva determinare il carattere di un gruppo o di una persona con profondità straordinaria. Indico fra i migliori: il Ritratto (n. 71), il Bagno (n. 81) e sopra tutti, anzi a distanza da tutti, *La Vecchia* (n. 84).

Una sezione di non comune valore della mostra faentina, doveva essere naturalmente quella delle maioliche e non solo moderne. Sono state perciò riunite le collezioni di Faenza e dintorni che meglio potessero supplire al lamentato esodo della collezione Argnani. Sono, fra le più importanti, la collezione del cav. Giuseppe Strocchi, del Municipio di Cotignola, del canonico Bigiaretti di Matelica, del canonico Biasoli di Faenza, ecc., le quali nel complesso possono permettere di seguire lo sviluppo dell'arte ceramica faentina, a malgrado della rarità dei pezzi di prim'ordine.

La Pinacoteca comunale di Faenza si è arricchita di un bellissimo ritratto di uomo barbato attribuito a scuola veneziana del sec. XVI. La regolare e forte costruzione del volto, le carni rossastre, indicano evidentemente, a nostro parere, la mano di Girolamo da Treviso. Il fondo è di color lavagna.

P. ELVERO.

CRONACA

Il Museo Poldi Pezzoli si è arricchito di una Madonna col Bambino, nella quale è stata riconosciuta la mano di Jacopo Bellini.

La Galleria Borghese in Roma ha ricevuto dal palazzo Margherita il gruppo del Bernini rappresentante Plutone e Proserpina.

Quattro dipinti di Tiepolo posseduti dal sig. A. P. Cartier di Genova sono stati iscritti nell'elenco delle opere di sommo pregio per consiglio del dottore Francesco Malaguzzi Valeri. Rappresentano quattro scene ispirate dall'*Orlando Furioso*.

Restauro al Cenacolo di Leonardo da Vinci. Ai primi di ottobre si è riaperto al pubblico il Refettorio delle Grazie, e tutti hanno unanimemente plaudito all'opera del professore Luigi Cavenaghi, che rinsaldando i colori sul muro dal quale minacciavano di staccarsi, e togliendo dalla superficie dipinta la polvere, le muffe, anche le colle sovrapposte, ci ha dato modo di meglio ricostruire idealmente l'opera guasta di Leonardo.

Scoperta d'un quadro di Tiziano nel castello di Freudenthal. Sarebbe stata fatta dal pittore viennese Dussek: il quadro rappresentante la Vergine col Bambino, delle dimensioni di 1 metro di altezza per m. 0.60 di larghezza, recherebbe la firma del Vecellio e la data del 1534, trovate sotto la ridipintura.

Nella scuola di S. Giovanni Evangelista a Venezia è ancora aperta l'esposizione d'arte sacra regionale. Non è paragonabile alle grandi esposizioni di Siena, Perugia, Macerata, ecc., ma si limita ad alcune opere di private collezioni, senza determinato criterio di scelta. Notevoli fra le cose esposte il noto Bartolomeo Veneto del conte Donà delle Rose, e dalla stessa collezione, un Cristo morto che per arte si avvicina al Buonconsiglio ed è attribuito erroneamente a Giambellino. Alcuni dipinti del Seicento, fra cui un Sebastiano Ricci, sono stati esposti dallo scultore Dal Zotto, il quale purtroppo non ha voluto concedere al pubblico di godere il bozzetto del Tiepolo per il soffitto degli Scalzi, da lui posseduto. Bella è la già nota collezione di arredi dei Mechitaristi armeni di S. Lazzaro; e interessanti sono altre raccolte minori. Tutto ciò serve di appendice alla mostra di

arte contemporanea che occupa lo spazio maggiore e comprende i pezzi migliori.

La Galleria Nazionale di Budapest si è arricchita di un ritratto del Goya di primissimo ordine: rappresenta Donna Cean Bermudez.

La Pinacoteca Ambrosiana ha ricevuto in dono un grazioso quadretto del Cariani, rappresentante Cristo che entra nella casa di Simon Pietro e ne guarisce la febbricitante.

La National Gallery di Londra ha acquistato un quadro di Franz Hals rappresentante un gruppo familiare proveniente dalla collezione di Lord Talbot de Malahide, per la somma di 625,000 lire.

La Galleria di Venezia ha acquistato recentemente un gruppo di ritratti di Bernardino Licinio.

Il dottor Pietro D'Achiardi, nostro egregio collaboratore, è stato chiamato a succedere al compianto prof. Seitz per l'ordinamento della pinacoteca vaticana. A tempo opportuno daremo ampio resoconto dei criteri ordinativi.

Il quadro di Filippino Lippi depositato nel palazzo Bianco di Genova è stato iscritto in catalogo, per avviare alla possibilità della vendita di esso all'estero.

Il quadro del Van Dyck rappresentante una dama col paggio nero e proveniente dalla collezione Cattaneo di Genova è stato acquistato da P. A. P. Widener di Philadelphia per 2,500,000 lire.

Per onorare il Vittoria. Mentre Trento si prepara ad innalzare un monumento all'illustre suo figlio, sarebbe desiderabile che alcune opere d'arte, tra le migliori di lui, non giacessero in uno stato d'abbandono o quasi: tale le grandi statue del monumento Bollani collocate tra ciarpe di sagrestia in un corridoio del Duomo vecchio di Brescia; tale la colossale statua, che doveva esser posta nel campanile del Duomo di Verona, ora nel cortile dell'Arcivescovado; tale un busto virile, riconosciuto da Luigi Serra per opera del Vittoria, giacente con alcuni frammenti nel giardino Giusti a Verona. In tutte e due le città si hanno degni musei civici che possono accogliere, come meritano, quelle opere dimenticate dell'insigne scultore. Si tratta di fare opera non solo patriottica, ma anche civile.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

ALOIS RIEGL: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen - Aus seinen hinterlassenen Papieren herausgg.* von A. Burda u. M. Dvorrák. Wien, Schroll, 1908. Pag. VI-214.

Alois Riegl, il dotto e geniale professore di Vienna, aveva tenuto nel 1901-902 un corso di lezioni sull'arte barocca, che aveva richiamato l'attenzione generale per la profondità delle osservazioni e la novità delle conclusioni; ora perché il lavoro di lui non andasse perduto dopo la sua morte, due amici ed ammiratori hanno voluto raccogliere i suoi manoscritti e i suoi appunti e ne hanno formato un volume. Vorremmo cogliere l'occasione, parlando di quest'opera, per dire qualche cosa sull'attività scientifica del Riegl, se non pensassimo che a tutti i lettori de *L'Arte* essa è nota, tanto agli studiosi dell'antichità quanto a quelli del medio evo e del Rinascimento: tutti conoscono la scienza profonda, la novità di vedute, l'originalità dei concetti, che sono i caratteri costanti dei lavori del dotto viennese. Questo volume sull'arte barocca, ci dà un'altra prova della grande versatilità dell'ingegno del Riegl, il quale essendosi occupato a preferenza di un periodo tutto diverso, quello del primo medioevo, sapeva trattare con così sicura padronanza dell'arte moderna; ma purtroppo a causa del modo in cui i compilatori hanno trovato il materiale, cioè in appunti schematici, e spesso di carattere personale, manca in questo libro quella larga base di fatti e di notizie, che dovrebbero servire a dimostrare e a sostenere le conclusioni a cui giunge l'autore. E la trattazione è spesso manchevole e lacunosa, e procede incerta; e la novità delle osservazioni critiche, non basta talora a compensare la insufficienza dell'apparato.

Lo studio dell'arte barocca, osserva giustamente il Riegl, è stato finora subordinato a quello del Rinascimento: si è presa la rinascenza italiana come punto culminante di tutto lo sviluppo dell'arte, e come al periodo medioevale si è data importanza solo in quanto

lo si considerava come preparazione del Rinascimento, così si è rivolta un po' di attenzione all'arte barocca come continuazione decadente dello stesso periodo aureo, nella quale si poteva talvolta cogliere l'eco lontana delle forme fiorite nei giorni lieti del Rinascimento.

Questo modo di considerare l'arte barocca deriva da un errore generale, in cui quasi tutti gli storici cadono, di considerare cioè lo svolgimento dell'arte come una linea unica, come una stessa cosa che nasce, giunge alla perfezione attraverso sforzi e tentativi e decade. Nello studio del Frascchetti su Gianlorenzo Bernini,¹ questa idea predominante appare ad ogni passo; la preoccupazione dell'autore è quella di cercare nell'opera del Bernini qualche riflesso delle forme del Rinascimento lasciando in seconda linea quelle tutte proprie invece dell'artista, quelle in cui lo stile nuovo, il barocco, si manifesta in tutta la sua libera esplicazione.

No, l'arte del '600 non è una continuazione decadente di quella della così detta età aurea; essa rappresenta un ciclo nuovo, esprime nuove idealità; ed è forse anche più spontanea e ricca d'invenzione che non sia quella, così ligia all'antico.

Cosa intendiamo noi col nome di *arte barocca*? Non andiamo in cerca dell'etimologia del vocabolo, che del resto è anche variamente dichiarata: il senso che noi diamo ordinariamente a quelle parole è di meraviglioso, straordinario, non comune. Ma intendiamoci, si tratta di una *straordinarietà* di carattere speciale: anche nel Rinascimento troviamo lo straordinario; le figure di Raffaello sono straordinariamente belle, ma noi le comprendiamo facilmente, mentre nel barocco lo straordinario non lo possiamo capire, poichè contiene un contrasto con la natura che ci colpisce subito. Lo straordinario nell'antico e nel Rinascimento ci prende d'ammirazione; nel barocco ci respinge, ci rimane in-

¹ S. FRASCCHETTI, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera e il suo tempo*. Milano, 1900.

spiegabile, ci urta. Noi vediamo, per esempio, una figura che prega inginocchiata, i cui abiti sono svolazzanti come agitati da un turbine; noi vediamo un paesaggio in cui il vento muove gli abiti delle figure e lascia fermi gli alberi, e ci chiediamo: perchè? Ecco ciò che colpisce nell'arte barocca, e aggiungiamo noi, deve colpire più un uomo del nord che un italiano, poichè nel '600 l'arte tedesca e fiamminga non conobbero quasi la *straordinarietà* cui si è accennato; o per meglio dire, i pittori tedeschi e fiamminghi non la conobbero. Ma a parte questo lato dello *straordinario* lo stile barocco italiano ebbe per lo meno fino alla seconda metà del secolo XVII una missione universale; fu lo stile di tutti i popoli cattolici. I francesi furono i primi a liberarsi dall'influsso italiano: prova caratteristica le lotte contro il Bernini quando egli si recò a Parigi; altri popoli lo subirono fino alla metà del XVIII secolo. Guardiamo, dice il Riegl, che parla dalla sua cattedra di Vienna, guardiamo le fabbriche innalzate nella nostra città tra il cadere del '600 e il principio del '700 da Fischer von Erlach: esse non sono nient'altro che una corrente un po' differenziata del barocco italiano: perfino nel nostro moderno stile secessionista, continua il professore austriaco, appare l'eco di quell'influsso. Lo stesso si dica della scultura: dal Bernini al Canova l'Italia impera. Nella pittura c'è qualche eccezione; Velasquez e Rembrandt sfuggono del tutto all'influsso dell'Italia, ma Van Dyck lo risente, e Rubens lo conserva fin nelle sue ultime opere: la pittura fiamminga non si spiega senza quella italiana.

Determinati così i limiti geografici entro cui si svolge lo stile barocco italiano, vediamo quelli cronologici: il vero secolo del barocco è il XVII, ma già fino in Michelangelo e in Correggio se ne trovano le tracce; bisognerà dunque partire dal 1550 circa.

Il Riegl da professore coscienzioso comincia con la bibliografia; e in verità si deve riconoscere che la moderna critica artistica non ha rivolto troppa attenzione all'arte barocca. Del libro del Fraschetti sul Bernini, il dotto tedesco fa una critica severa: gli riconosce una grande ricchezza di documentazione e un'abbondanza di materiale straordinaria, ma quanto al lato critico lo trova errato. Il Fraschetti si è fondato su due falsi concetti: primo quello che l'arte barocca non sia altro che la decadenza di quella del Rinascimento; secondo che la grandezza del Bernini consista nel fatto che malgrado l'angustia dell'epoca egli abbia saputo fare qualche cosa di originale e di nobile. E invece nessun altro artista meglio del Bernini potrebbe esser chiamato rappresentante dell'epoca sua; nessuno meglio di lui rispecchiò gli ideali del suo tempo: parlando di lui bisognava quindi innanzi tutto chiarire i caratteri dello stile barocco, mostrare come col Bernini esso entri in una nuova fase. Appunti giusti, certamente, ma esagerati; perchè un concetto siffatto avrebbe por-

tato il Fraschetti troppo lontano, e tale non era l'indole del suo lavoro; del resto la manchevolezza dell'opera sua è comune a tutte le monografie su un artista determinato, nelle quali manca quasi sempre l'esatta visione del posto che ad esso spetta nello svolgimento artistico del tempo suo. Se nel libro del Fraschetti tale mancanza si avverte di più, ciò dipende solo dal fatto che quasi tutto il resto dell'arte del Seicento ci è ignoto. E l'utilità immensa di opere che, come quella del Fraschetti, producono tanta novità di materiali e abbondanza di notizie, è dimostrata dallo stesso volume del Riegl; perchè l'opera sua è appunto debole e manchevole là dove si è trovato a dover costruire sul nuovo, là dove non c'era stato il precedente lavoro preparatorio analitico, più umile, ma non meno necessario di quello sintetico. Così il capitolo in cui si studia la scultura del periodo della controriforma, partendo dalla tomba di Paolo III, per giungere ai monumentali sepolcri delle cappelle Sistina e Paolina a Santa Maria Maggiore, manca di ogni fondamento. Il Riegl non ha tenuto conto di quella serie numerosa di monumenti minori della seconda metà del Cinquecento che popolano le chiese di Roma (e anche quelle di Napoli, che ha secondo noi un'importanza capitale nella formazione del barocco); e certo quanto più nutrito sarebbe riuscito il capitolo, se il critico viennese avesse trovato nell'opera diligente di un Fraschetti, pubblicato, classificato, documentato tutto quel materiale!

Anche col Gurlitt, col Burckhardt, col Wölfflin, col Dohme, con lo Schmarsow, e con tutti gli altri che hanno trattato dell'arte barocca, il Riegl non va d'accordo, e non ha torto; egli preferisce le fonti contemporanee, il Bellori, il Baglione, il Baldinucci, il quale ultimo giudica un vero storico d'arte nel senso moderno. Il Baglione non dà quasi mai giudizi critici: si vede bene ch'egli non vuol crearsi nemici, e quindi più che sull'analisi delle opere d'arte si ferma a colorire l'ambiente, il mecenatismo dei papi e dei cardinali. Il Bellori invece, che a differenza del Baglione, del Vasari, del Passeri, non era pittore, ma antiquario e amatore, si trovava in una condizione di cultura superiore agli altri. Per lui l'arte consiste nell'*idea*, che è al di sopra della natura, e non può trovare equivalente nella realtà; l'artista prende gli elementi da dieci persone diverse per comporre una sola faccia; da una prende il naso, dall'altra gli occhi, e così via. Insomma è l'idealismo con fondamento nella natura, che il Bellori predica. L'umana azione è un altro dei fondamenti dell'arte; ma non soltanto l'azione esteriore, bensì anche quella interna delle passioni: è in fondo l'ideale stesso di Bernini, eppure Bellori è critico feroce del grande artista, perchè in confronto dell'antico lo trova sì più *affettivo*, ma meno ideale.

Esaminate così le fonti, vediamo il contenuto dell'opera del Riegl, purtroppo slegata e lacunosa: si

tratta, come si disse, di semplici appunti che il professore teneva per guida durante le sue lezioni, e che non eran certo destinati alla stampa. La maggior parte del volume è dedicata all'architettura: il Riegl cerca i germi del *barocco* in Michelangelo, in Bramante, nel Sansovino, in Giulio Romano, in Antonio da Sangallo, nel Peruzzi. L'architettura dal 1550 al 1630, col Vignola, col Fontana, col Della Porta, col Lunghi senior, col Maderna, è già puro barocco.

Segue un capitoletto, piuttosto meschino, sulla scultura della seconda metà del Cinquecento; i due ultimi capitoli trattano della pittura, del *manierismo* e delle *accademie*.

Noi crediamo che quando gli studiosi d'arte, dopo aver rimosso in tutti i sensi il campo del Rinascimento, si rivolgeranno, più che ora non facciano, allo studio del barocco, l'opera del Riegl dovrà esser corretta in più di un particolare. Avverrà quello che è avvenuto pel Burckhardt, ma mentre per questi si son dovute mutare anche le conclusioni, forse per il Riegl non sarà così: questo geniale critico ha saputo vedere molto profondamente e su un materiale ristretto ha saputo costruire dei principi che gli ulteriori studi non faranno che confermare. E già ne abbiamo la prova: dal 1902, anno in cui il Riegl teneva le sue lezioni, fino ad oggi, la letteratura del periodo barocco si è notevolmente accresciuta, e in più d'un caso ha documentato con prove sicure le conclusioni a cui il dotto viennese era giunto.

ANTONIO MUÑOZ.

MICHELE LAZZARONI - ANTONIO MUÑOZ: *Filarete scultore e architetto del secolo XV*, con 130 incisioni e 24 tavole, Roma, W. Modes editore, MCMVIII.

Antonio Averlino, detto comunemente Filarete, era stato lasciato nell'ombra dalla critica artistica; e gli autori pensarono che fosse degno di luce, ora che anche i minori artefici sono oggetto di ricerche e di studi. Nel trarre dall'ombra lo scultore delle porte di San Pietro in Vaticano, forse gli furono troppo prodighi delle loro fatiche e della loro diligenza; ma in ogni modo hanno dato a noi una monografia completa, disegnata attentamente, minutamente in ogni particolare. Nell'introduzione, indicarono le fonti principali per la vita di Antonio Averlino, e nel primo capitolo le notizie di lui a Firenze dal 1400 circa al 1433, correggendo quanto scrisse il Milanese sul nome di famiglia Averlino e sul soprannome di Filarete. Nel secondo capitolo gli autori seguono l'artefice a Roma dal 1433 al 1445; lo fanno cominciare le porte sin dal 1433, opponendosi al Milanese, al Müntz, al Reymond che le fanno iniziare dopo il 1439. Le ragioni per ammettere l'inizio delle porte sin dal 1433 son queste: la notizia del Vasari che Antonio e

i suoi collaboratori *penarono dodici anni* a costruire la porta, che fu posta in opera nel 1445; il fatto che Eugenio IV nel giugno del 1434 fuggì da Roma e non poté « pensare nelle angustie dell'esilio e nelle strettezze economiche in cui egli e la curia versavano, ad iniziare un'opera così costosa »; l'osservazione che le storiette delle gesta di Eugenio IV non entrarono in origine nella concezione della porta; la notizia del lungo tempo di ventun anni impiegati dal Ghiberti per la porta del Battistero fiorentino a settentrione, di ventotto per quella del Paradiso. Di queste ragioni veramente la sola importante è quella della tradizione raccolta dal Vasari, perchè se Eugenio IV nelle angustie dell'esilio non iniziò l'opera, non poté neppure continuarla se iniziata; e in quanto alle storiette, messe come a predella delle quattro grandi immagini, si può dire che esse furono incassate tra i riquadri, non che usurpino il posto di altra decorazione antecedentemente pensata; e in quanto al gran tempo impiegato dal Ghiberti nelle porte del Battistero parrà evidente non esservi riscontro tra l'opera del finissimo orafo in Firenze e del trascurato conterraneo in Roma. Ora ci sembra più verosimile immaginare che l'Averlino coi numerosi scolari abbia in pochi anni gettate le porte di quello che vi *penasse* dodici anni attorno; e gli stessi autori sono costretti a far l'ipotesi che l'opera delle porte sino al 1439 procedesse lenta « per i continui disordini e per la scarsità di denaro in cui versava la curia ».

Nel periodo che corre dal 1433 al 1445 gli autori suppongono che l'artista rimanesse continuamente in Roma, « tranne forse una breve assenza nel principio del 1439 ». Il *forse* di pagina 16 è tralasciato a pagina 35, nella quale si dice che « l'artista, dopo una breve dimora in Firenze, dove era potuto ritornare a contatto co' suoi antichi compagni di lavoro, divenuti giganti, tornava all'opera con nuova energia e nuovi ideali ». A pag. 117 il *forse* rispunta là ove leggesi che « se l'Averlino non fu presente all'arrivo dell'imperatore a Ferrara e alle sedute del concilio fiorentino, il verismo con cui rappresentò i personaggi esotici che vi avevan preso parte ci fa pensare che probabilmente nel 1439 fu in Firenze: ipotesi appoggiata anche da altri argomenti ». E quindi a pagina 125 il *forse* torna a scomparire in questo periodo: « Recatisi l'Averlino a Firenze nel 1439 egli venne in contatto coi grandi maestri che in quel momento vi fiorivano e studiandone le opere poté tornare al lavoro con nuove forze e nuove cognizioni ». E fin qui l'ipotesi messa in forma dubitativa o affermata come cosa certa non appare suffragata da alcun argomento. Gli autori ne trovarono uno nel busto dell'imperatore Paleologo, che si trova nel museo di Propaganda Fide in Roma, non solo ispirato alla medaglia che di quell'imperatore fece il Pisanello nel 1438, ma proprio una pura e semplice ricostruzione dell'opera del Pisanello stesso



Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro



Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro

eseguita in tempo meno antico di quanto si creda. E così l'ipotesi dell'andata dell'Averlino a Firenze nel 1439 servì ad avvalorare l'altra della commissione data da Eugenio IV all'Averlino del busto ritratto dell'imperatore. Quando in una storia dipinta del Duomo di Siena, si volle veder effigiato l'imperatore Sigismondo, gli operai del Duomo saputo che Asciano ce n'era uno nelle mani di un pittore, mandarono a comprarlo; più facilmente l'Averlino poté conoscere la medaglia assai diffusa del Pisanello e, senza recarsi a Firenze per ritrarre l'imperatore, si servì di quella per rappresentarlo sulle porte col bizzarro cappello « alla grecanica ». Dato e non concesso che anche il busto del Paleologo sia del Filarete, esso poteva benissimo eseguirsi con la medaglia. Prevedendo queste osservazioni, gli autori considerano le grandi difficoltà tecniche presentate dall'esecuzione d'un busto quasi grande al vero, fatto su un'effigie di piccole dimensioni; la differente posizione del cappello, posto all'indietro nella medaglia, calcato sul davanti con la cupola quasi verticale nel busto; la diversità della barba allungata nel disegno del Pisanello e più corta nel busto, del naso fine e allungato nel primo e più corto nel secondo, ecc. Ora circa alle difficoltà tecniche non era uomo il Filarete da perdersi d'animo, nè grandi esse potevano parere al suo tempo, nè avrebbe taciuto d'aver eseguito il busto dell'ultimo imperatore bizantino, lui che da per tutto magnificò l'opera sua, e ricordò le porte di San Pietro nella base della statuetta di Marc'Aurelio a Dresda, nella croce processionale d'argento della cattedrale di Bassano, e in più luoghi nel trattato d'architettura, dove anche si mise terzo tra Donatello e il Ghiberti. Circa poi alla posizione del cappello era naturale che, formando il busto da una medaglia, si correggessero o si mutassero certe linee della figura adattate in questa al disco; circa alle modificazioni o piuttosto alterazioni di lineamenti esse furono eseguite in modo da far loro perdere la finezza e la profondità dell'espressione orientale dell'imperatore; circa alle altre modificazioni dei particolari, gli autori stessi dovranno convenire che furono semplificati, ridotti, resi meno ricchi nel busto che non nel bronzo piccoletto del Pisanello.

Tornando al lavoro delle porte, gli autori s'indugiano a descriverlo minutamente, valendosi anche del diligentissimo Sauer, dal quale si discostano là dove essi vedono, con naturale incertezza, una rappresentazione della storia di Noè, poi in alcuni particolari dopo aver verificato con ogni scrupolo le descrizioni del dotto tedesco, e in altri particolari, specialmente nelle scene dei fasti di Eugenio IV, nelle quali gli autori, leggendo iscrizioni a tutti sfuggite, richiamando diarii e memorie del tempo, riescono a identificare personaggi figurati ne' bassorilievi, riconoscono Antonio Rido castellano di Castel Sant'Angelo, il Mancino, il gigante Niccolò da Parma, ecc. Infine illustrano la ban-

della di bronzo applicata alla parte interna del battente sinistro, e ne leggono meglio d'altri in modo definitivo la iscrizione: CETERIS . OPERE . PRETIVM . FASTUS . FVMVS . VE . MIHI . HILARITAS .

Descritte le porte di bronzo di San Pietro, ne raccontan le vicende, ne studiano i segni dell'influsso esercitato sull'Averlino dall'ambiente classico, le tracce delle fonti alle quali ricorse lo scultore, sottoponendo le notizie riportate intorno ad esse a critico esame, aggiungendo opportunamente altre informazioni ed utili schiarimenti, citando frequentemente i passi del Trattato d'architettura coi quali lo scultore spiega sè e l'opera propria. La familiarità che gli AA. hanno col Trattato stesso dà loro modo di far commentare all'Averlino le sue figure con parole che valgono meglio d'ogni moderna disquisizione. Non possiamo ugualmente persuaderci della giustizia del metodo nella distinzione stilistica, per cui i grandi rilievi spetterebbero al maestro, i quattro in alto tradurrebbero le rigide linee medioevali, i due inferiori mostrerebbero uno stile più indipendente e personale. Ci sembra che nelle figure grandi, come del resto è accaduto ad altri artisti, l'Averlino cada in forme da mascherone, e trovi poi un po' di determinatezza ne' rilievi minori con le storie del martirio dei santi Pietro e Paolo, storie che, per essere alla portata della mano dei visitatori della basilica vaticana, sono state utilmente logorate, avendo perduto la crudezza dei contorni delle maggiori figure. Anche nella parte assegnata ai discepoli dovremo fare le nostre riserve, ma ci basti di notare come la trascuratezza, anche nella rinettatura dei bronzi, sia maggiore in alto che in basso, il che fa credere a metodo proprio del trasandato scultore più che a diversità di mani e di aiuti. Benché non persuasi delle conclusioni stilistiche degli AA., dobbiamo riconoscere tuttavia la grande attenzione da loro messa nel comparare le singole parti delle porte, e, in generale, la giusta determinazione del loro relativo grado di valore. Così siamo lieti di associarci con gli AA. là ove escludono, tra i collaboratori del Filarete, Simone fiorentino, autore della lastra tombale di Martino V in San Giovanni in Laterano. A proposito della data dell'esecuzione della lastra, giustamente gli AA. dubitano dell'iscrizione riportata dal Reumont nella *Geschichte der Stadt Rom*: essa fu copiata, a nostro parere, da uno di quei cartelloni che si usano di apporre sulle porte delle chiese nelle occasioni solenni, quale il Reumont od altri in vece sua videro nel 1853 sulla porta della basilica lateranense.

Nel terzo capitolo gli AA. passano in rassegna le opere minori eseguite a Roma dall'Averlino e i suoi collaboratori, e tra le altre la statua di Marc'Aurelio nel Museo di Dresda, della quale riportano fedelmente l'iscrizione stampata male sin qui, un busto

di Giulio Cesare nella Raccolta Lazzaroni a Parigi, un bassorilievo assai discutibile, già pubblicato come esistente in una collezione privata di Roma, una lastra in bronzo del Museo del Louvre, rappresentante il trionfo di Giulio Cesare, una portella di

esegui del monumento, avendo dovuto l'artista mettersi in salvo a Firenze, per essere stato accusato dell'intenzione di rubare la reliquia famosa della testa di San Giovanni. Esaminati i resti del monumento del cardinale di Portogallo, gli AA. propendono ad attri-



Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro

ciborio nel Museo di Vienna, un quadro in bronzo dello stesso Museo, in cui è figurata la lotta di Ulisse ed Iros. Giustamente tolgono all'elenco il San Marco evangelista sulla porta della chiesa omonima in Roma, non altrettanto sottraggono da esso l'altare in bronzo del Museo del Louvre per darlo a uno dei collaboratori dell'Averlino.

L'ultimo lavoro, a cui attese in Roma, fu il monumento funebre del cardinale Antonio Chiaves, generalmente chiamato al suo tempo il cardinale di Portogallo. Ma, come bene osservano gli AA.; poco

buirli, e noi siamo con essi di pieno accordo, a Isaia da Pisa.

Nel quarto capitolo si tratta dell'Averlino a Milano, dei suoi lavori nel Castello Sforzesco e per la fabbrica del Duomo (1451-1455); nel quinto, della sua architettura dell'Ospedale Maggiore (1456-1465).

Questa parte del lavoro è la più ricca di documenti nuovi sull'artista, che, non avendo potuto rimettere piede in Roma, malgrado l'interessamento della Signoria di Firenze, visitò la città di Todi, Rimini, Mantova, Padova; si ridusse a Venezia, ove nel 1449 eseguì

la croce processionale d'argento per la cattedrale di Bassano, e nel 1451 a Milano ove Francesco Sforza lo accolse benevolmente per raccomandazione di Piero de' Medici. Sulla scorta del Beltrami, gli AA. seguono l'Averlino ne' lavori per il Castello, rivedendo, com-

dell'altezza delle pareti, della copertura, infine di tutta la parte statica, trattano sempre gli altri... L'opera sua fu in contrasto continuo con quella dei costruttori, i quali l'accusavano innanzi al Duca di far ritardare il lavoro per volervi introdurre quegli elementi orna-



Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro

pletando e correggendo le lettere da quegli ricavate dall'Archivio di Stato di Milano, concludendo che l'Averlino non ebbe che una minima parte nella costruzione della torre chiamata impropriamente *Torre del Filarete*. « Le controversie », scrivono gli AA., « ch'egli ha di continuo con gli altri architetti si riferiscono sempre alla parte ornamentale, alla cornice di terracotta, ai beccatelli; mentre delle murature,

mentali ch'essi non credevano necessari... Gli oppositori dell'Averlino finirono per trionfare, e dai documenti risulta che nella torre il nostro artista non ebbe ad eseguire che la porta di marmo e il battiponte dinanzi ».

Mentre attendeva ai lavori nel Castello sforzesco, il Duca di Milano insistette presso i deputati della fabbrica del Duomo, perchè fosse assunto come in-

gegnere; ma l'artista fiorentino non fu ancora fortunato, anzi ritenuto «superfluo» alla fabbrica del Duomo, e se ne andò nel 1454 a Cremona per innalzare un arco in onore di Francesco Sforza e della moglie Bianca Maria, arco del quale non esistono più tracce, non potendosi ritenere parti di esso, come giudicano rettamente gli AA., le due statuacce a pianterreno del Museo civico vicentino. Nel 1456 il Filarete insieme con Giovanni di Sant'Ambrogio

zione per il Brunellesco, cui dedicò nel *Trattato* le devote parole: «et benedico l'anima di Filippo di ser Brunellesco cittadino fiorentino famoso et degnissimo architetto et sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello hedificare...». Gli AA. non si provano a comparare gli elementi architettonici dell'Averlino con quelli del Brunellesco, e si limitano a riprodurre documenti in gran parte inediti sui lavori della



Milano, Ospedale maggiore

maestro de muro andò a Firenze, volendo lo Sforza che fosse edificato *com bono disegno* l'Ospedale Maggiore di Milano, e che i due artisti vedessero, così scriveva il Duca stesso a Giovanni de' Medici, *intre-gamente tutto quello hospitale di quella vostra città, et per examinarlo et per cavare il disegno*. La lettera è molto importante, sebbene sia difficile dire, considerano gli AA., «in quanto il nuovo ospedale di Milano sia ispirato su quello di Firenze». Eppure un attento esame dell'ospedale nella Piazza della SS. Annunziata in Firenze e di altri edifici disegnati dal Brunelleschi avrebbe messo in chiaro come non invano fosse fatta la gita dei due architetti, e come nell'Averlino sempre più si facesse grande l'ammira-

fabbrica dell'ospedale, a interpretarli con acume, a segnare attentamente l'icnografia dell'edificio e quale fu pensata dal maestro toscano.

Nel sesto capitolo è dato conto delle opere minori dell'Averlino tra il 1456 e il '65, della ricostruzione del Duomo di Bergamo, della direzione dell'inizio dei lavori intorno alle mura di Bellinzona e di altri eseguiti a Cremona e a Varese. L'architetto ducale grato a Francesco Sforza gli dedicò il *Trattato d'architettura*, e offrì probabilmente a lui o a Gian Galeazzo Maria suo figlio la medaglia con la propria effigie e con una rappresentazione allegorica allusiva alla liberalità del Signore. Il 16 agosto 1465 rinunciò alla direzione dei lavori dell'Ospedale Maggiore, e presto

dovette tornare a Firenze, dove giunto mutò la dedica del *Trattato* offrendolo a Piero de' Medici, cui pure donò la statuetta di Marc'Aurelio ora a Dresda.

Nel settimo capitolo si esamina il *Trattato d'architettura* composto tra il novembre del 1463 e l'agosto del 1464, e del quale si conservano parecchi esemplari nei codici di Firenze, di Valenza e di Milano, ecc., e traduzioni latine in codici di Venezia e di Roma. Gli AA., descritti i diversi codici, danno un largo sunto dell'opera in modo indipendente dall'edizione

dell'Oettingen e con metodo più critico, e riproducono i disegni che adornano il Trattato nel codice Magliabecchiano. Così, pur dandosi conto dell'inferiorità artistica del Filarete, gli AA. l'hanno studiato sotto tutti gli aspetti, attingendo a tutte le fonti, impedendo nuove ricerche con rara diligenza. E pur dissentendo da alcune conclusioni degli AA. segnaliamo il libro alla ammirazione degli studiosi, come un nuovo segno del rinnovamento degli studi storico-artistici italiani.

ADOLFO VENTURI.

Per mancanza di spazio il Bollettino bibliografico è rimandato al fascicolo VI.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

A PROPOSITO

DI UNA ILLUSTRAZIONE DI DISEGNI ANTICHI NEL MUSEO STÄDEL

A FRANCOFORTE



RA i vari musei d'Europa che alla sezione consacrata all'arte della pittura sono venute ad associarne una nella quale vengono raccolti e conservati gli studi preliminari o disegni dei maestri più pregiati, non ultimo da rammentare è quello della fiorente città di Francoforte al Meno, noto dal nome del suo fondatore come *Istituto Artistico Städel*. La Direzione del medesimo, seguendo l'esempio di altri musei, si è accinta ora ad un'opera d'illustrazione dei più cospicui esempi di disegni di maestri antichi quivi posseduti.¹

La raccolta di disegni di detto museo contiene più di 13,000 fogli, dei quali spettano ai maestri antichi circa 5000. Intento della Direzione è quello di pubblicare per ora una scelta di un centinaio di questi ultimi, mediante buone riproduzioni degli originali, in veri facsimili, eseguiti secondo le più rigorose esigenze portate dai recenti perfezionamenti tecnici. Accanto ai disegni dei maestri primitivi del XV e del principio del XVI secolo, rappresentati copiosamente nella raccolta, verranno pubblicati alla loro volta gli esemplari salienti dell'arte più matura. Tutti quanti poi compariranno per la prima volta in riproduzioni corrispondenti esattamente agli originali, sotto l'immediato controllo della Direzione. Fra i cento fogli in eliotipia ve ne saranno almeno una trentina eseguiti a diversi colori. Esciranno in dieci fascicoli sopra cartoni delle dimensioni di 53 X 39 centimetri. Ad ogni foglio corrisponde un testo succinto colle indicazioni essenziali.

Il primo foglio riprodotto è della mano di Alberto Dürero, tutto eseguito a penna, munito del suo consueto monogramma. È di uno speciale interesse, come quello che contrapone l'una a riscontro dell'altra le figure di una donna in costume norimberghese e di una dama veneziana. Alquanto goffa la prima, colla sua grande cuffia, rialzata dietro la testa, è tale da rammentare certi ritratti contemporanei del Carpaccio la seconda, col suo zendado, scendente sulle spalle, con la collana, ecc.

È noto, che il grande artista, da giovane intraprese un viaggio a Venezia nel 1494. Si può bene attribuire quindi al foglio indicato il significato di una reminiscenza della sua

¹ *Handzeichnungen alter Meister im Städel'schen Lichtdrucke der Hofkunstanstalt Albert Frisch. Kunstinstitut. Frankfurt am Main MDCCCXVIII. Selbstverlag des Heransgegeben von der Direction. Originaltreue Städel'schen Kunstinstituts.*

visita nella città delle Lagune. Lo stesso poi trova un riscontro interessante in un altro disegno di simile fattura nella Raccolta Albertina di Vienna.

Rappresenta parimenti una dama veneziana ed è datata 1495. È riprodotta nell'opera illustrativa del dott. Meder, direttore di quella Raccolta.¹

Mirabile il secondo facsimile, ritraente colla più grande esattezza un disegno eseguito a penna nei contorni e nelle ombreggiature e leggermente tinto con colori all'acquerello. È inteso come modello per una vetrata, destinata ad un finestrone gotico, presentato nelle sue interne suddivisioni in istile corrispondente. Vi è rappresentato in modo pittorescamente fantastico l'atto eroico del cavalleresco Santo Giorgio, montato su animato destriero, tutto chiuso in armatura, in quella che alza colla destra il poderoso fendente con cui sta per ammazzare il mostruoso drago che si contorce sul suolo, mentre in distanza la nota giovane principessa inginocchiata sopra un'altura sta aspettando fiduciosa il suo salvamento; più



Fig. 1 — Melozzo da Forlì
Profilo di Sisto IV. Roma, Pinacoteca Vaticana
(Fotografia Brogi)

in là monti, castella e acque, allusive alle spiagge di Trebisonda. Il disegno è catalogato sotto il nome dello stesso Durero, al di cui stile evidentemente corrisponde, per quanto lascierebbe adito anche a pensare alla interpretazione di qualche suo fedele discepolo. È ad ogni modo cosa genuina e pregevole.

Accanto al nome del Durero, il più illustre fra quelli degli artisti germanici risponde all'appellativo di Holbein. Con esso si verifica il caso raro di due successive generazioni di grande valore nella stessa professione. Che se l'insigne ritrattista nativo di Basilea è più generalmente conosciuto ed apprezzato, è pure risaputo che molto egli deve agli esempi e all'insegnamento del padre, Hans Holbein, nominato *il seniore*.

Di quest'ultimo ci viene offerto nell'opera di che andiamo ragionando un curioso foglio, dove su carta preparata col gesso sono disegnate di profilo a punta d'argento quattro tipi ben caratteristici nel loro gusto prettamente germanico del Quattrocento. È uno studio che

¹ Vedi: *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina u. anderen Sammlungen*, Verlag von Ferdi-

nand Schenk, Wien VI Bez. Schmalzhofgasse 5, N. 192.
Parimenti: *Lippmann-Meder: Dürer*, N. 149.

ha relazione con uno schizzo per un quadro d'altare, schizzo che si trova nella stessa Raccolta di Francoforte e che l'autore dell'illustrazione avrebbe fatto bene di pubblicare a riscontro contemporaneamente. In quello che ci sta davanti sono ritratte cinque singole teste, corrispondenti a quanto doveva apparire in un suo quadro. L'egregio Direttore del-



Fig. 2 — Jacopo de' Barbari: Testa d'uomo. Già Raccolta Habich

l'Istituto, sig. dott. Swarzenski ritiene trattarsi di uno studio originale del vecchio Holbein, ma lo scrivente, impressionato fino dal primo colpo d'occhio dal tratto alquanto pesante e stentato, con cui vedesi riprodotto a perfezione il tratto a punta d'argento, in quelle cinque figure, si sente decisamente inclinato al parere del dott. Meder di Vienna, che ritiene quel foglio semplicemente una copia da un originale del maestro.

Una cosa che vi richiama, comunque sia, l'attenzione dell'osservatore, si è l'effigie di un papa, che sembra bene da identificare con Sisto IV, con quel papa v. a. d., la cui ima-

gine caratteristica vedesi eternata fra altro nel memorabile dipinto di Melozzo da Forlì, ora in Vaticano, quale si dà qui riprodotta da un particolare ricavato recentemente dalla benemerita ditta Brogi di Firenze (fig. 1).

* * *

Si salta quindi in pieno Settecento con un esempio della scuola francese, mediante una sepia largamente trattata dal Fragonard a Roma nel 1776 (un mendicante nano, colto dal vero e messo alquanto in caricatura, davanti ad una popolana seduta).

Gli Italiani nel presente fascicolo sono rappresentati con due disegni. Nel primo è raffigurata al carboncino la testa di un giovane imberbe, lo sguardo rivolto in su, munito di



Fig. 3 — Domenico Campagnola: Paesaggio. Vienna, Raccolta Albertina
(Fotografia Jägermayer)

ampia zazzera, che scende tondeggiando sulla fronte e dietro la nuca sino sulle spalle. Viene attribuita al veronese Francesco Bonsignori, ma nel parere nostro con poca probabilità di avere colto nel segno. Che sia bensì una notevole cosa di scuola veneta della fine del Quattrocento non si vorrà da alcuno porre in dubbio. Fra le varie teste a carboncino, dell'epoca, da potersi confrontare, quella che sembrerebbe corrisponderle maggiormente, di



Fig. 4 — P. Brueghel: La parabola dei ciechi. Napoli, Museo Nazionale
(Fotografia Brogi)



Fig. 5 — P. Brueghel: L'Ira. Firenze, Galleria degli Uffizi

gusto e di maniera, è forse quella, già appartenente alla Raccolta Habich di Cassel, ritenuta di Iacopo de Barbari, che ci piace di dare qui riprodotta nella fig. 2, perchè da altri possa essere istituito opportuno confronto a tempo e luogo. Confronto che avrebbe a riescire più persuasivo, se il disegno di Francoforte non avesse subito dei ritocchi, probabilmente dalla stessa mano che integrò il foglio lungo una striscia all'estremità sinistra.

Se ha ragione da essere sostenuta tuttavia una nuova teoria, secondo la quale certe opere fin qui credute del de Barbari si vorrebbero rivendicare all'età più giovanile di Lorenzo Lotto, anche il disegno di Francoforte e quello qui riprodotto potrebbero essere a lui riportati.

Quesito questo da discutersi tuttora e da risolversi, se mai, fra competenti in materia.

Con maggiore sicurezza è a ritenersi del padovano Domenico Campagnola il paesaggio a penna che segue. Il seguace e l'emulo di Giorgione e di Tiziano, come l'ebbe a quali-



Fig. 6 — E. Goltzius: Ritratto d'uomo
Firenze, Galleria degli Uffizi

ficare il Morelli, bene si manifesta in questo lavoro fantasticamente ideato, finalmente e pure liberamente condotto. Il paesaggio vi è animato mirabilmente dalla presenza di due uomini sul piano anteriore, intenti a ragionare fra loro, chi sa di quali reconditi problemi dinanzi a un globo, apparentemente zodiacale. Si direbbero astrologi o qualcosa di simile. Ci sorprende che il Lermolieff il quale dedica parecchie pagine a questo artista, non abbia citato fra altri questo disegno, da noverarsi fra i migliori, starei per dire fra i più giorgioneschi, usciti dalla sua penna. Egli (v. vol. Dresden) gliene rivendica invece uno all'Albertina, dal Passavant dato a Raffaello e che ci piace sottoporre al giudizio degli intelligenti, per eventuale ulteriore conferma (fig. 3).

Per l'antica scuola olandese viene evocata la singolare figura dell'artista dell'umorismo ad oltranza, Pietro Brueghel il vecchio, in un gruppo di due strani rabbini, accuratamente eseguiti a punta di penna. Erano destinati, come appare, ad essere riprodotti in pittura, poichè a canto alle figure stanno scritte le indicazioni dei vari colori da adottarsi nel dipinto. L'Istituto Städel possiede una serie di disegni del maestro, fra i quali risulta il più bello quello scelto per l'illustrazione della Raccolta.

In Italia, salvo errore, non esistono dipinti del vecchio Brueghel all'infuori delle due amenissime tempere della R. Pinacoteca di Napoli, fra le quali è quella allusiva alla parabola dei sette ciechi, che si danno la mano, per andare a finire in un fosso, soggetto dal già nominato nostro eminente critico (dotato alla sua volta di una buona dose di spirito umoristico), indicato come simbolo di certi studiosi dell'arte, i quali seguendosi ciecamente l'uno l'altro vanno a cadere a precipizio negli stessi errori (fig. 4).

La ricchissima collezione di disegni della Galleria degli Uffizi invece possiede ben sei fogli a penna di sua mano, dove si scorge sempre l'innata propensione alla caricatura. Il più importante è quello della complicata *composizione fantastica allusiva all'Ira*, munita della firma dell'autore e della data 1557, che si dà qui riprodotta nella fig. 5, come esempio fra i più salienti delle stravaganze immaginose dell'argutissimo artista.¹

Ad un disegno che dispiega le elette qualità di ritrattista per parte di Antonio Van Dyck,



Fig. 7 — Rembrandt: Una parabola.
Torino, Biblioteca di S. M. il Re
(Fotografia Anderson)

in una effigie al carboncino del pittore Adamo de Coster, tiene dietro un foglio notevole, principalmente perchè attesta la perfezione raggiunta dalla ditta Alberto Frisch di Berlino nel rendere in perfetto facsimile un disegno parzialmente colorato. È un altro ritratto di un giovane sconosciuto, segnato del nome dell'autore, cioè di quell' Enrico Goltzius, olandese, abile disegnatore ed incisore, che si diede poi anche alla pittura a quarant'anni e fu assai stimato ai suoi tempi.

La Galleria degli Uffizi possiede non meno di 35 disegni di lui, come indica il Catalogo. Fra questi ci piace presentare qui il ritratto in busto di un signore, accuratamente

¹ Non sapremmo dividere, a dir vero, il dubbio espresso dal direttore Nerino Ferri circa gli altri cinque disegni, ch'egli sarebbe inclinato a togliere all'artista olandese per assegnarli invece ad uno dei migliori artisti italiani del Quattrocento.

Vedi il suo elaborato Catalogo intitolato: *Disegni*

antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze. Roma 1896, pag. 339.

In seguito a più maturo esame crediamo vorrà pure riaccostarsi all'opinione dei critici che sogliono ravvisare senza esitazione in quei fogli la mano e lo spirito del capostipite della famiglia artistica dei Brueghel.

condotto a matita nera, che a qualche lettore d'Oltremonte potrebbe venir fatto d'identificare in qualche personaggio noto nella storia (fig. 6).¹

La scelta della prima diecina si chiude con un fugace schizzo a penna di Rembrandt, legittimato dalla presenza di alcune parole scritte, come ci si assicura, di sua mano. Vi si vedono in vivaci atteggiamenti due garzoni macellai nell'atto di squartare e trasportare degli animali suini. Abbozzi di simil fatta, improvvisati certamente in un batter d'occhio, si trovano in parecchie raccolte. Vanno considerati come espressioni significative dello spirito d'osservazione dell'arguto artista. Ne possiede alcuni fra altre la pregevole collezione di disegni conservata nella biblioteca privata di S. M. il Re a Torino. Se ne dà un esempio qui nella fig. 7, il cui soggetto si scorge in un esattore mentre sta riscuotendo dei tributi, forse allusione a qualche parabola del Vangelo, più volte trattate dall'artista.

GUSTAVO FRIZZONI

¹ Della fotografia rispettiva, nonchè di quella dal disegno di Brueghel, ci si compiace dichiararci debitori alla cortesia di Nerino Ferri.

FRANCESCO LAURANA IN FRANCIA

(A PROPOSITO DI DUE NUOVE PUBBLICAZIONI)



DOPO quasi un trentennio di discussioni più o meno vive intorno all'opera dell'artista dalmata-italiano, hanno recentemente veduto la luce per iniziativa di due insigni studiosi, il Burger¹ ed il Rolfs,² due belle ed ampie monografie dedicate al Laurana. Ma poichè queste, per quanto accurate e, specialmente la seconda, frutto di pazienti ricerche, non mi sembrano ancora esaurire lo studio di ogni problema connesso col nome di Francesco Laurana, così non credo fuor di luogo, finchè l'attenzione di quanti s'interessano dell'arte nostra del Rinascimento è tuttavia rivolta a lui, riprendere in esame alcune questioni che lo riguardano, per ciò che concerne la sua attività in Francia, dove io, in un recente viaggio, ho avuto occasione di occuparmi dell'opera del nostro maestro.

* * *

Di una prima dimora del Laurana in Francia, e precisamente nella Provenza, resta testimonianza sicura in documenti³ ed in una serie di medaglie, da lui firmate e datate, di personaggi della corte del re Renato di Provenza: il buffone Triboulet (1461), Giovanna di Laval moglie del re (1461),⁴ Carlo d'Angiò conte di Le Maine (1461), il re Renato medesimo con la moglie Giovanna (1463),⁵ Giovanni d'Angiò duca di Calabria e di Lorena (1464),⁶ Federico II di Lorena (1464), Giovanni Cossa vicerè di Provenza (1466). Un'altra medaglia, pure firmata dall'artista, rappresentante il re di Francia Luigi XI,⁷ non ha data, ma, per lo stile affine alle precedenti, deve pure ritenersi eseguita in questo periodo (1461-1466).

Dal 1468⁸ al 1474⁹ il Laurana fu in Italia; ma forse già dal 1475¹⁰ si trovava di nuovo

¹ *Francesco Laurana*, Strassburg, ed. Heitz, 1907, pag. 176, tav. XXXVII.

² *Franz Laurana*, Berlin, ed. Rich. Bong, 1907, pag. 455, tav. LXXXII.

³ H. REQUIN, *Le sculpteur François Laurana*, in *Reunion des Sociétés des beaux arts des départements*, Paris, 1901, pag. 498-99.

⁴ Di questa medaglia, oltre agli esemplari citati dall'Heiss e dall'Armand, io ne ho veduto uno, abbastanza buono, benchè inferiore a quello di Torino, a Parigi nella collezione Dutuit (n. 1356), al piano terreno del *Petit Palais*.

⁵ Anche di questa medaglia ho veduto due esem-

plari non noti a Parigi nella collezione Dreyfus.

⁶ Ve n'è un esemplare che non credo ancora noto nella collezione Dreyfus ed un altro a Berlino nel Friedrichs Museum.

⁷ Anche di questa medaglia un esemplare esiste nella collezione Dreyfus.

⁸ G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, vol. II, pag. 7, 8 e 23, Palermo, 1883.

⁹ FABRICZY, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1899, pag. 30.

¹⁰ COURAJOD e P. FRANZ MARCOU, *Musée de sculpture comparée*, Paris, 1892, pag. 139.

nella Provenza che non doveva lasciare più: nel 1477 era domiciliato in Marsiglia, ove aveva sposata la figlia di un pittore del luogo, ed in Marsiglia dimorava ancora nel 1483,¹ quantunque avesse frattanto compiuto importanti lavori in Avignone,² dove lo troviamo stabilito in seguito nel 1493 e 1498 e dove morì in sul principio del 1502.³

Di questa seconda e più lunga dimora del Laurana in Francia ci restano due opere documentate: il monumento di San Lazzaro nell'antica cattedrale di Marsiglia, al quale lavorò forse dal 1475 in poi e che terminò nel 1481;⁴ ed il rilievo da lui eseguito fra il 1478 ed il 1481 per la chiesa dei Celestini in Avignone, ed ora collocato nella chiesa di Saint Didier nella stessa città.⁵

* * *

In base a queste due sole opere sicure dell'artista parecchie altre gliene sono state attribuite. Così per primo, nel 1881, Anatole de Montaiglon⁶ esponeva l'ipotesi che la tomba di Carlo d'Angiò conte del Maine († 1472) esistente frammentaria⁷ nella cattedrale di Le Mans, fosse stata eseguita dal Laurana per commissione del re Renato († 1489) fratello del defunto e mecenate dell'artista.

Tale supposizione, accettata quasi senza esame da parecchi altri studiosi,⁸ è ora per la prima volta discussa seriamente, in base alle qualità stilistiche del monumento stesso, dal Rolfs, il quale viene alla conclusione che tutt'al più soltanto l'abbozzo del sepolcro, nel quale è usato un modello di sarcofago romano,⁹ potè essere ideato dal Laurana, laddove l'esecuzione dovette esserne lasciata ad artisti italiani sì, ma già educati all'arte degli *ateliers* francesi del tempo.¹⁰ Senonchè questo giudizio che potrebbe sembrare definitivo mi sembra per contrario ancora discutibile.

Il Rolfs trova che i due puttini reggenti la targa con l'iscrizione, scolpiti a bassissimo rilievo sul sarcofago, « non hanno nulla a vedere con la mano del Laurana »; ma realmente non si comprende troppo la ragione di tale affermazione, riscontrandosi appunto in questi putti le più spiccate caratteristiche dell'arte del Laurana: basti osservarne la struttura della testa con cranio molto sviluppato e lineamenti piccini, l'occhio come rigonfio nella palpebra superiore, l'orecchio collocato troppo all'indietro, fornito di un foro molto grande ed allungato, i capelli a fiamme e corti, uncinati: particolari tutti caratteristici del Laurana, evidenti specialmente nelle figure del rilievo di Avignone e, per ciò che riguarda in particolare il tipo infantile, nel bambino della Madonna di Noto,¹¹ che sembra gemello dei putti di Le Mans. Anche nel panneggiare delle sciarpe svolazzanti che i due putti portano a tracolla, si riscontrano quelle medesime pieghe minute ed allungate, quasi di fine stoffa d

¹ L. BARTHÉLEMY, *François Laurana auteur du monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille*, extrait du *Bulletin des monuments*, 1885, pag. 12.

² LECOY DE LA MARCHE, *Le roi René*, Paris, 1875, vol. II, pag. 104-105; *Gazette des beaux arts*, 1881, vol. XXIII, pag. 179, nota 2.

³ H. REQUIN, op. cit., pag. 505-8.

⁴ BARTHELEMY, op. cit.

⁵ LECOY DE LA MARCHE, loc. cit.; TRABAUD, *Le retable de Saint-Didier à Avignon*, in *Gazette des Beaux arts*, 1881, XXIII, pag. 175-180; A. DE MONTAIGLON, *Le retable de Saint-Didier à Avignon*, in *Chronique des arts et de la curiosité*, Paris, 1881, pagine 79-80.

⁶ Loc. cit.

⁷ Fu manomesso nel 1562 durante le guerre di religione. H. CHARDON, *Le tombeau de Charles IV*, in *L'Union de la Sarthe*, 29-30 luglio 1881.

⁸ H. CHARDON, loc. cit.; COURAJOD et MARCOU, op. cit., pag. 138-139.; L. PALUSTRE, *Monuments d'art de la ville du Mans*, in *Gazette des beaux arts*, 1886, vol. XXXIII, pag. 299-304. Vedere ancora nel BURGER, op. cit., pag. 158, e nel ROLFS, op. cit., pag. 425, l'indicazione di altri scritti concernenti il monumento.

⁹ Vedere in proposito il Müntz, in *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, vol. IV, 1897, pagina 128. Riproduzione in ROLFS, tav. 74.

¹⁰ Op. cit., pag. 429.

¹¹ ROLFS, tav. 32 e 34.

lino bagnata, che vediamo, ad esempio, nelle vesti e particolarmente nel soggolo della Vergine Maria nel rilievo di Avignone.¹

Le medesime strette affinità con l'arte del Laurana presenta anche la statua funeraria del defunto, il cui viso, un po' largo e piatto se veduto di fronte, ha il mento breve, le labbra un po' sporgenti, specialmente il superiore, il naso collocato molto alto, l'occhio grosso sotto le palpebre chiuse, con l'arco sopraccigliare assai sviluppato sopra l'occhiaia gonfia, una piega a taglio sotto l'occhio, le guancie alquanto piatte: forme tutte abituali, direi quasi calligrafiche, delle teste maschili del Laurana. Così pure i capelli, a pesanti ciocche ondulate, ricoprenti completamente gli orecchi (come il Laurana fa ogni qual volta gli è possibile, incontrando egli una vera difficoltà nella fattura dell'orecchio, che ben raramente gli riesce bene) sono trattati in modo analogo a quello che vediamo nelle donne di Avignone; come le mani sono in tutto simili per struttura a quelle dei soldati dello stesso rilievo di Saint Didier, quantunque un poco « più morbide », ma non « più naturalistiche », come vorrebbe il Rolfs;² e la corona gemmata, scolpita due volte e in capo al defunto e sul suo elmo collocato ai piedi della statua giacente, è tagliata precisamente come il cinturone, ornato di grosse perle, del soldato che sta in primo piano, dietro a Cristo, sempre nell'altare avignonese.

Tutti i tratti stilistici del monumento di Le Mans portano dunque l'impronta evidente e caratteristica dello scalpello di Francesco Laurana; perchè allora dubitare che a lui non sia dovuto? Ma, dice il Rolfs, la forma delle lettere dell'iscrizione apposta al sarcofago è in tutto « *unlauranisch* ». Confesso che, senza tener conto del fatto che il Laurana, pur essendo autore del monumento, avrebbe potuto benissimo affidare a qualche suo aiuto lapicida l'incisione dell'epigrafe, non percepisco alcuna essenziale diversità fra la struttura delle lettere di questa e quelle delle altre scritte apposte ad opere certe del Laurana.

Nè egualmente mi sembrano di gran peso gli altri rilievi che il Rolfs fa onde porre in dubbio l'attribuzione dell'opera al Laurana: i caratteri francesi che vi si possono riscontrare (e non sono molti oltre alla lastra di marmo nero su cui giace la statua funeraria) trovano una spiegazione più che sufficiente nel fatto che il Laurana in tutte le sue opere mostra di essere abbastanza compenetrato dall'influenza dell'arte del paese nel quale operava. Si vedano, ad esempio, le statue femminili del monumento di San Lazzaro a Marsiglia, e specialmente quella di Santa Maria Maddalena³ (non Marta, come dice il Burger⁴), dal manto drappeggiato a pieghe grosse e profonde, quasi come nelle statue gotiche francesi della seconda metà del secolo XV, così diverse da quelle molli e pastose delle vesti delle soavi Vergini siciliane;⁵ e, sia in queste statue, che nei soldati dell'altorilievo di Avignone, le proporzioni delle figure, con le teste esageratamente grosse in confronto al piccolo corpo, secondo i criteri estetici francesi del tempo,⁶ che il Laurana non si sarebbe mai sognato di applicare sotto il nostro bel cielo d'Italia. E si osservino pure le acconciature tutte francesi delle donne nello stesso altare di Saint-Didier, ed ivi pure, la figura del San Giovanni che, da chi non conoscesse l'autore del rilievo, si giudicherebbe senz'altro dovuto ad artista locale.⁷

Davvero il monumento di Le Mans, a giudicare dalle parti ora superstiti, non rivela altrettanto l'influenza francese: il che me lo fa ritenere anteriore alle due opere innanzi ricordate del Laurana, cominciate l'una nel 1475 al più tardi nel 1476,⁸ l'altra nel 1478,⁹

¹ ROLFS, tav. 67.

² Op. cit., pag. 427.

³ ROLFS, tav. 57 e 58.

⁴ Op. cit., tav. XXXII e XXXIII.

⁵ Si vedano, ad esempio, quelle di Noto, del duomo di Palermo e di Messina. ROLFS, tav. 35.

⁶ Evidenti per esempio, nelle figure dell'altare di Sant'Anna nella cattedrale di Aix-en-Provence, dovute certamente ad un artista francese.

⁷ Tali particolari si rilevano meglio, da chi non conosca l'originale, nella tavola del Burger, ritratta dal calco in gesso esistente a Parigi nel Museo del Trocadero, che non in quella del Rolfs presa dal marmo stesso, mal rischiarato nella chiesa di Saint-Didier.

⁸ ROLFS, pag. 372.

⁹ LECOY DE LA MARCHE, loc. cit.

e terminate ambedue nel 1481. D'altra parte il fatto che il re Renato, probabile committente del monumento di Carlo IV, morì nel 1480 e che assai difficilmente il Laurana avrebbe potuto eseguire quest'ultimo lavoro nel tempo in cui lavorava ad Avignone ed a Marsiglia, data la distanza troppo grande di Le Mans dalla Provenza, ci costringe senz'altro a credere il monumento eseguito prima di ogni altra opera, durante la seconda dimora del Laurana in Francia, e cioè verso il 1475. Potrebbe anzi essere dovuto ad un richiamo del re Renato, desideroso di affidare al suo scultore favorito l'esecuzione della tomba monumentale del fratello morto sin dal 1472, il ritorno del Laurana sul suolo francese.

* * *

Altra opera attribuita al Laurana dal Courajod¹ e dal Müntz² è il monumento di Giovanni Cossa, napoletano, senesciallo del re di Provenza, morto nel 1476, esistente nell'anti-cripta della chiesa di Santa Marta in Tarascona.³

A proposito di questa tomba il Burger⁴ accetta l'attribuzione dei critici francesi, convenendo pure col Müntz nel riconoscere nel monumento la prima collaborazione del Laurana con Tommaso Malvito da Como, architetto del monumento di San Lazzaro a Marsiglia, per il quale il Laurana eseguì le statue ed i rilievi istoriati.

Il Rolfs al contrario, esaminando minutamente il monumento, viene alla conclusione che esso spetti non al Laurana, ma alla sua bottega, non avendone egli eseguito che l'abbozzo e, forse, qualche parte, ed esclude la collaborazione di Tommaso Malvito;⁵ giudizio che, secondo me è in parte giusto ed in parte no. Giusto in quanto che le affinità fra i motivi ornamentali dell'incorniciatura racchiudente l'epigrafe nel monumento Cossa e le decorazioni della cappella di San Lazzaro non sono, come il Burger vorrebbe, così strette da dover credere autore di quel modesto lavoro l'architetto comasco; mentre d'altra parte i putti reggistemmi, scolpiti nella medesima lapide recante l'epigrafe, non si possono assolutamente credere dovuti alla mano del Laurana. Per ciò che riguarda al contrario la statua giacente del defunto l'opinione del Rolfs non sembra accettabile, giacchè nella detta statua è evidente lo stile del maestro medesimo.

Il Rolfs trova un argomento in favore della sua ipotesi nel naturalismo del viso e delle mani e nella rozza finitura dei particolari. Ma conviene osservare che non è assolutamente possibile qui giudicare della finezza dell'esecuzione, in quanto la superficie della statua, a causa della natura del materiale e dell'umidità del luogo, è miseramente corrosa; laddove i particolari stilistici ancora riscontrabili nella statua, deteriorata e mutilata qual'è, corrispondono perfettamente alle forme abituali del Laurana: tale l'orecchio enorme, dal gran foro allungato, le occhiaie piene, il profondo e breve taglio sotto l'occhio, i capelli a sottili ciocche uncinate.

* * *

Ancora in Tarascona fu attribuita al Laurana dal Müntz⁶ una nicchia esistente nel cortile del castello,⁷ ornata della stessa scritta, dovuta probabilmente al re Renato, che si legge nella medaglia di Renato e Giovanna, dovuta al Laurana; la qual nicchia doveva probabilmente contenere un tempo i due busti del re e della regina.

Ora il Burger⁸ la ritiene eseguita dall'artista durante la sua prima dimora in Francia (1461-1466); laddove il Rolfs⁹ ne connette piuttosto la costruzione con la dimora del re

¹ Op. cit., pag. 140.

² *Le sculpteur Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon*, in *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles lettres*, Fondation Piot, vol. IV, 1897, pag. 123-135.

³ ROLFS, tav. 72 e 73.

⁴ Op. cit., pag. 157.

⁵ Op. cit., pag. 418-419.

⁶ Op. cit., 131-3.

⁷ Pag. 167.

⁸ Pag. 420.

⁹ Riprod. in BURGER, pag. 164.

Renato in Tarascona dal 1476 al 1479, il che realmente sembra più probabile, considerando l'architettura della nicchia in tutto simile all'incorniciatura del rilievo di Avignone (1478-1481).

Il Rolfs,¹ dietro le traccie del Müntz² ritiene ancora della bottega del Laurana un frammentario busto di principessa esistente nella biblioteca di Tarascona; non avendone veduto l'originale, non mi è possibile giudicarne dalla semplice fotografia pubblicata dal Rolfs medesimo.³

* * *

Credo peraltro di potere, senza errare, additare un'altra opera del Laurana, esistente pure a Tarascona, sino ad ora del tutto sconosciuta: l'antico sepolcro di Santa Marta, ora tutto frammentario e corroso, collocato nella cripta sottostante alla chiesa dedicata alla santa.

La principale parte superstite ne è il sarcofago, la cui faccia frontale appare divisa in tre campi per mezzo di pilastri scanellati simili a quelli che dividono in tanti riquadri la predella dell'altare di San Lazzaro nel monumento di Marsiglia. Anche qui ciascuno dei tre scompartimenti è occupato da un rilievo: nel centrale, più largo, si vede Maria di Magdala, tutta ricoperta dai lunghi capelli ondulati, portata in cielo da quattro angeli, dal corpo librato in direzione quasi orizzontale, rivestiti di peplo classico, succinto, di tipo assolutamente italiano.

Nei due riquadri laterali sono rappresentati a sinistra Marta con la *tarasque*, a destra Lazzaro, in tutto simili iconograficamente ai personaggi analoghi dell'altare di Marsiglia; mentre la tecnica del rilievo è quella stessa della predella del medesimo altare.

Sul coperchio del sarcofago è raffigurata in rilievo la santa morta, affondata nel letto funebre come in una bara: ella ha il capo acconciato perfettamente come la *Marta* di Marsiglia e la *Madonna* del rilievo di Avignone, mentre il trattamento dei lineamenti del viso rivela tutte le caratteristiche dello stile del Laurana: taglio breve e profondo sotto gli occhi, occhiaie gonfie superiormente, arco sopraccigliare molto sviluppato, naso leggermente appuntito, fossette marcate agli angoli della bocca. Anche il soggolo che avvolge monacalmente il collo della santa forma le medesime pieghe fini, brevi, aderenti alla carne che vediamo in quello della *Madonna* di Avignone; e le belle mani a dita lunghe ed affusolate sono simili a quelle di tutte le altre donne del Laurana; mentre il mantello che avvolge tutto il corpo della santa ricade formando pieghe rigide e diritte, quasi parallele, proprie del Laurana quando vuol rappresentare stoffe pesanti, e si ripiega sui piedi con brevi pieghe spezzate e piatte come vediamo nelle statue di Marsiglia e nelle *Madonne* siciliane.

Oltre al sarcofago del monumento restano ancora due statue sciupatissime e mutilate: l'una, tutta simile nei lineamenti del viso e nelle vesti al *San Lazzaro* di Marsiglia, rappresenta certamente il vescovo fratello di Marta; l'altra, raffigurante una donna con i lunghi capelli disciolti ed un libro aperto in mano, vorrebbe forse essere la Maddalena; ma la corrosione, che ha inferito su questa statua più che sulle altre parti del monumento, la rende addirittura indecifrabile.

Quando il Laurana eseguì questo monumento, che doveva essere non poco grandioso, essendo ornato di statue grandi quasi al naturale? Probabilmente subito dopo quello di San Lazzaro a Marsiglia che, maravigliando il pubblico provenzale per la singolarità del suo stile così diverso da quello gotico francese contemporaneo, dovette forse invogliare i devoti della pia sorella del santo a far erigere alla loro celeste protettrice un sepolcro dallo stesso maestro che aveva creato quello del fratello di lei. Ma sarei ben grata agli archivisti francesi di una più esatta e sicura risposta in proposito, ricavata da documenti del tempo.

¹ Pag. 422.

³ ROLFS, tav. 72.

² Op. cit., pag. 134.

* * *

Come in Tarascona anche in Avignone varie opere sono attribuite allo scalpello del Laurana: il Burger ¹ gli dà una figura giacente di Santa Margherita, collocata sotto l'altare che sta di fronte alla pala del Laurana medesimo, in Saint Didier, tutta simile nel tipo ad una testa in rame del museo di Angers; ² laddove il Rolfs ³ crede sua una pila per l'acqua santa collocata all'ingresso laterale della chiesa di Sant'Agricola, ed un bustino infantile (Cristo bambino?) del museo Calvet, ispirato allo stile di Desiderio da Settignano. ⁴ Anche intorno a queste opere, come già per altre di Tarascona, non mi è possibile esprimere una opinione mia, non avendo vedute le prime e non essendomi accaduto di pensare al Laurana dinanzi al bustino del Museo Calvet, non mai prima d'ora attribuito da alcuno al nostro maestro.

Ma se pure può sussistere qualche dubbio circa la pertinenza al Laurana di alcune delle varie opere attribuitegli, l'attività sua durante la lunga dimora nella Provenza ci è largamente attestata, oltre che dalle opere certe prima esaminate, da un gruppo di sculture che, se pure non si conservano oggi tutte in Francia, vi furono certamente tutte eseguite. Queste sono le oramai famose maschere femminili, esistenti nei musei di Aix-en-Provence, ⁵ Bourges, ⁶ Chambery, ⁷ Le Puy-en-Velay, ⁸ Villeneuve-lès-Avignon, ⁹ Berlino ¹⁰ e Milano (Castello Sforzesco), la quale ultima io ho il piacere di segnalare per la prima volta all'attenzione degli studiosi. ¹¹

Intorno ad esse sono oramai state esposte le più strane ipotesi. Così il Burger, constatando la somiglianza di tutti questi visi di un tipo ideale, suppone ¹² trattarsi di altrettante riproduzioni di un busto perduto della Laura petrarchesca, di cui, secondo lui, sarebbe frammento una maschera simile alle altre, ma più di tutte fine, esistente in una collezione privata inglese (dove?), che egli per la prima volta rende nota, ¹³ la quale il Burger crede dovesse essere completata, onde costituire un busto, da parti in altro materiale meno prezioso del marmo.

Ma come mai di tanti busti, come tali facilmente trasportabili e di buon uso decorativo, neppure uno sarebbe rimasto completo, conservandosene soltanto le maschere già applicatevi?

E d'altra parte come spiegare il numero straordinario di effigie di una donna di tempi sì lontani, che, per la lingua usata dal suo cantore, non doveva poi essere tanto familiare ai Provenzali della fine del sec. XV?

Vediamo la spiegazione che del fatto dà il Rolfs: egli, che crede già riconoscere in quasi tutti i busti femminili del Laurana altrettanti ritratti di Beatrice d'Aragona, vuol ve-

¹ Pag. 167 (riproduz.) e 168.

² Pubblicata in *Revue de l'Art chrétien*, 1899, pag. 59.

³ Pag. 424.

⁴ Tav. 70, pag. 422-424.

⁵ ROLFS, tav. 60.

⁶ ROLFS, tav. 62.

⁷ ROLFS, tav. 63.

⁸ ROLFS, tav. 64.

⁹ ROLFS, tav. 65.

¹⁰ ROLFS, tav. 61. Pare che quest'ultima provenga da Carpentras (Rolfs, pag. 401). Il Rolfs inoltre crede dover esistere altre maschere simili anche a Tours ed a Lione nella raccolta Aynard (pag. 400).

¹¹ La maschera si trovava murata nel cortile di

una modesta casa del fondo di corso Porta Ticinese, donde passò verso il 1900 nel Museo civico, per donazione della proprietaria, signora Emilia Cappuccini Ghisloli. — Intorno alle maschere femminili del Laurana scrissero principalmente il COURAJOD (in *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1882, pag. 331-337 e nella *Gazette des beaux arts*, 1883, vol. XXVIII, pag. 24-42), il BODE che per primo pensò di attribuirle al Laurana (in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsam.*, 1888, pag. 209 e seg. e 1889, pag. 28 e seg.) ed il CAROTTI, che non le crede del nostro artista (*Archivio storico dell'Arte*, vol. IV, 1891, pag. 38-43).

¹² Pag. 135.

¹³ Riproduz. a pag. 134.

dere anche nelle maschere l'effigie della medesima principessa napoletana,¹ che il Laurana avrebbe inviate a suoi committenti, quale saggio dell'arte sua.

Anche tale ipotesi a me non sembra soddisfacente. Innanzi tutto le nostre maschere, a differenza dei busti (dato pure che questi rappresentassero tutti la medesima persona, il che, come vedremo più innanzi, è molto discutibile) non sono distinte da alcun tratto fisionomico particolare; si somigliano tutte non già perchè ritraggano uno stesso originale, bensì per la loro impersonalità, non ripetendo evidentemente che il solito tipo convenzionale del maestro, che vediamo nelle sue figure di donne ideali. Così, per es., i visi della *Maddalena* e della *Marta* di Marsiglia, e quello della donna collocata a destra, presso il pilastro dell'incorniciatura, nel rilievo di Avignone, se ritagliati all'attaccatura dei capelli e del collo, risulterebbero in tutto simili alle nostre maschere. D'altra parte come spiegare la passione dei Provenzali (giacchè anche il Rolfs stesso ammette che tutte le maschere sopra citate siano state eseguite in Provenza) per una principessa napoletana, di quella stessa casa spagnuola che aveva spodestato la provenzale casa d'Angiò dal regno di Sicilia prima, da quello di Napoli poi, principessa che andò sposa in Ungheria?



Laurana: Maschera di donna
Milano, Castello Sforzesco



Laurana: Maschera di donna
Milano, Castello Sforzesco

Credo che, senza preconcetti, si possa venire ad una spiegazione assai più semplice. A Parigi nel Louvre (*Musée de la Renaissance*, n. 110) esiste una statua funeraria di Jean de Dormans canonico di Parigi, morto il 1380, proveniente dal *Collège de Beauvais*, il viso e le mani della quale sono lavorati a parte in marmo ed inseriti nella statua di pietra. Nella medesima sala del museo del Louvre, al n. 101, è un viso femminile in marmo, pure del sec. XIV, rintagliato sulla fronte e al collo là dove dovevano scendere i capelli e giungere le vesti: esso è evidentemente parte di una statua funeraria analoga alla precedente. Un'altra maschera simile, ad occhi aperti, egualmente francese del sec. XIV si trova nel *Pavillon des Arts decoratifs* del Louvre (sala 201).

Si tratta dunque di una consuetudine da lungo tempo comune in Francia, e giustificata dall'alto prezzo che in quel paese doveva avere il marmo statuario. E che tale abitudine non fosse cessata nel sec. XV e XVI ce lo attesta un documento pubblicato dal Vitry² e riportato dallo stesso Rolfs³: è una lettera dello scultore Michele Colombe all'arciduchessa Margherita (3 dicembre 1511), nella quale l'artista raccomanda per il monumento di Filippo il Bello l'alabastro di una cava francese in luogo del marmo italiano, promettendo all'arciduchessa austriaca di inviarle e farle dono di « un visage de Sainte Marguerite » scolpito nel detto alabastro, affinché ella possa convincersi delle buone qualità del medesimo. Il Rolfs vuol vedere in ciò una prova della sua supposizione che gli artisti usassero inviare, quale saggio dell'arte loro, dei soli visi umani scolpiti. Io

¹ Pag. 405.

³ Pag. 407.

² MICHEL COLOMBE, Paris, 1901, pag. 487 e seg.

piuttosto, avendo presenti i sopra citati esempi veduti in Francia, credo che il Colombe inviasse a Margherita un solo viso scolpito nell'alabastro, appunto perchè l'alabastro, per la sua natura, non doveva servire ad altro che a scolpire visi e, tutt'al più, mani.

E così pure le maschere marmoree del Laurana non dovevano essere che parti destinate ad integrare statue funerarie, incorniciandosi entro capigliature e vesti scolpite in altro materiale.¹

Ammettendo ciò possiamo anche stupirci meno che non considerando l'ipotesi del Burger, che delle sculture di cui le maschere facevan parte, nessuna, finora conosciuta, sia rimasta intatta: un monumento funerario, una volta estinti gli ultimi discendenti del defunto, diviene un oggetto molto ingombrante, e, se non è opera d'arte bellissima, può molto facilmente essere sacrificato dai martelli dei tempi nuovi. E che i monumenti cui appartenevano le maschere del Laurana non fossero bellissimi è probabile, essendo assai difficile che l'artista stesso corresse per tutte le città della Francia in cui le sue maschere si son ritrovate a scolpirvi monumenti; mentre non è assurdo supporre che al chiaro artista italiano, stabilito in Marsiglia ed Avignone, si mandasse a chiedere il solo viso della defunta da onorarsi, affidandosi l'esecuzione del rimanente del sepolcro ad altri più modesti artisti locali. Ciò ci spiega anche l'impersonalità dei lineamenti delle defunte del Laurana, probabilmente non mai vedute, nè vive nè morte, dall'artista.

Potrebbe forse ancora stupirci la giovinezza di tutte queste donne: gli è che nel Medio Evo, specialmente in Francia, quasi tutte le statue funerarie di donne rappresentano la defunta giovane, non so se per il fatto che gli artisti, avendo difficilmente conosciuta in vita la persona da ritrarre, nel timore di incontrare la disapprovazione dei parenti qualora la rappresentassero più brutta di quanto non fosse, si sforzassero sempre di farla quanto più idealmente bella loro riuscisse; ovvero se per l'intenzione di esprimere la giovinezza immortale dell'anima. Il Laurana, dimorando in Francia, non fece anche in ciò che uniformarsi ad una consuetudine locale.

* * *

Un altro gruppo di opere da connettersi con l'operosità del Laurana in Francia sono, secondo me, alcuni dei busti femminili, oramai generalmente riconosciuti come opera sua.²

Di tale opinione non è certamente il Rolfs che, come sopra ho accennato, ritiene tutti i busti di donna attribuiti al Laurana (tranne, s'intende, quello del Museo del Bargello a Firenze, recante il nome di Battista Sforza di Urbino) ritratti di Beatrice d'Aragona³, la giovane figlia di Ferdinando I, nata nel 1457, andata sposa nel 1476 a Mattia Corvino d'Ungheria. Senonchè il confronto sereno dei diversi busti del Laurana fra di loro non giustifica davvero tale convinzione. Col solo busto recante il nome di Beatrice esistente nella collezione Dreyfus a Parigi⁴ ha affinità di tipo soltanto quello del Museo di Berlino⁵, che il Burger suppone ritratto di Eleonora sorella di Beatrice⁶; tutti gli altri busti femminili del Laurana non presentano alcuna parentela fisionomica con questi due. Tre anzi (il N. 369 del *Musée de la Renaissance* al Louvre,⁷ il busto della collezione André a Parigi⁸ e l'altro del

¹ Ciò aveva già supposto il Carotti (loc. cit.); ma poichè egli non aveva a sufficienza dimostrata la probabilità della sua ipotesi, e questa non era stata da altri presa in considerazione, era necessario ritornare sull'argomento.

² Intorno ai busti femminili del Laurana, un tempo creduti di Desiderio da Settignano, scrissero principalmente il Courajod (op. citate), il Bode, a cui, come per le maschere, spetta l'attribuzione della serie al Laurana (op. cit.) e poi ancora il Courajod in unione

col Marcou (*Musée de sculpture comparée*, Paris, 1892, pag. 140) ed il Carotti (op. cit.).

³ Pag. 336.

⁴ ROLFS, tav. 49 e 51.

⁵ ROLFS, tav. 45. Di quello della collezione Bordini a Firenze non parlo, nutrendo dubbi circa la sua autenticità (ROLFS, tav. 46).

⁶ Pag. 131 e seg.

⁷ ROLFS, tav. 50.

⁸ ROLFS, tav. 47.

Museo Nazionale di Palermo,¹ in tutto similissimi fra di loro, appaiono così spiccatamente diversi dai due Dreyfus-Berlino che, se non esistessero altre opere del Laurana le quali possono servire come anello di congiunzione fra i due gruppi, si resterebbe assai dubbiosi nell'attribuirli ambedue ad un medesimo artista.

La struttura stessa del viso nei due tipi è essenzialmente diversa: mentre nei due busti della collezione Dreyfus e di Berlino, pur finemente accarezzati dallo scalpello del maestro, l'incontrarsi delle diverse superficie dei lineamenti si fa quasi ad angolo, nei tre busti siculo-parigini i passaggi sono sempre più addolciti, resi quasi insensibili; nei primi inoltre gli occhi sono un poco stirati ed il volto è assai largo alle tempia, nei secondi per contrario il viso presenta una strana conformazione, compresso alle tempia, un po' gonfio nelle guancie piene; e diversissima è pure la forma del cranio, se osservato di profilo, più rotondeggiante e sviluppato nei tre busti Louvre-André-Palermo, più allungato e prominente in alto posteriormente nei due Dreyfus-Berlino. Anche il trattamento dei capelli a sottili ciocche accuratamente scolpite, ma durette nei due ultimi busti è del tutto diverso negli altri tre, le cui chiome sono più morbide sotto il velo trasparente che le copre.

Il Rolfs spiega le affinità strettissime esistenti fra i tre busti Louvre-André-Palermo, ammettendo che tutti e tre rappresentino Beatrice in uno stesso momento della sua vita; ma, a parte la diversità evidentissima di fisionomia, vi è una tale differenza di stile fra questi e gli altri due, da dover ritenere i due gruppi eseguiti in tempi troppo lontani perchè si possano credere immagini di una medesima persona partita dall'Italia in età di soli 19 anni.

Chi possano rappresentare i tre busti di Palermo e Parigi a me non interessa molto: ci tengo soltanto a stabilire che non possono avere alcun rapporto con Beatrice d'Aragona, in quanto che preme accertare che non v'è alcun motivo di crederli eseguiti in Napoli.

Ho già accennato che, per la diversità evidentissima di stile dai due busti di principessa o principesse aragonesi, è necessario ascrivere i nostri tre ad un periodo di tempo abbastanza lontano dal 1474, probabile data del busto della collezione Dreyfus. Ora aggiungerò che li credo anteriori a questo. Il tipo dei tre busti Louvre-André-Palermo, così diverso dal modello di volto femminile adottato dal Laurana negli ultimi tempi della sua dimora in Italia (*Madonna* di Messina e busti napoletani) e ripetuto poi sempre in Francia nelle opere di Marsiglia ed Avignone e nelle maschere, si accosta per contrario a quello delle *Madonne* siciliane meno recenti: si veda ad esempio quella di Noto (1471) nella quale è ancora traccia di quella compressione dell'ovale del viso, alle tempia che caratterizza i tre busti in questione, e si notano pure, come in questi, la fronte rotondeggiante, la completa assenza di angolosità nei passaggi dei lineamenti del volto, le labbra molto affinate agli angoli con fossette pronunziate, naso fine, mento lievemente aguzzo; le quali caratteristiche di stile appaiono pure, prescindendo dai diversi tratti fisionomici, nel busto-ritratto di un giovinetto esistente nel Museo Nazionale di Palermo, il quale inoltre presenta attinenze con i nostri busti anche nella fattura sommaria dell'abito e nel trattamento un po' materiale dell'occhio, con l'orlo delle palpebre grosso.

Cosicchè appare ragionevole pensare che i tre busti femminili fossero eseguiti in tempo vicino alle prime opere siciliane del maestro (1468 circa), col che non discorda davvero il fatto che uno dei tre busti si trova appunto a Palermo, dove molto probabilmente non fu importato.

Quanto agli altri due ora esistenti in Francia, io sarei molto propensa a crederli pure ivi eseguiti, riconoscendo in essi un saggio dell'opera del Laurana durante la sua prima dimora in Francia.

In tale opinione mi conforta anche il fatto che in Francia esiste ancora un terzo busto, sino ad ora non noto, che ho motivo, più che per gli altri due, di credere non venuto di fuori. A Parigi nell'*Ecole des beaux arts*, nel vestibolo della cappella a destra del cortile d'entrata, nel quale sono raccolti gli avanzi del *Musée des Monuments français*, costituito sotto Napo-

¹ ROLFS, tav. 48.

leone I,¹ al N. 403, si vede una testa di giovane donna in marmo, orribilmente mutilata ed annerita come per effetto del fuoco, restaurata con pietra nella nuca, ove i capelli formano un piccolo nodo prominente, secondo la moda del primo Impero, e nel busto, ornato di una veste moltissimo scollata e succinta sotto il seno, pure secondo la moda del principio del secolo XIX, del tempo cioè in cui il museo si formò. Ma, astrazion fatta da questi infelici rabberciamenti, ai quali si deve se sino ad ora nessuno ha fatto attenzione al nostro busto, ciò che in esso appare di autenticamente antico è senza dubbio opera di scalpello italiano della fine del sec. XV e, secondo me, precisamente di Francesco Laurana, presentando questa testa dell'*École des beaux-arts* le più strette affinità con il busto femminile di Palermo, e con quelli del Louvre e della collezione André. In essa infatti notiamo lo stesso ovale allungato del viso con la fronte rotondeggiante e le tempie compresse, gli occhi piccoli, aperti come a fatica, con l'angolo esterno rialzato; le guancie piene; i lineamenti in generale privi di angolosità, trattati senza soverchia abbondanza di particolari; le labbra carnose molto sporgenti sulla fossetta del mento, con altre fossette molto marcate agli angoli della bocca. Lo stesso è pure il collo sottile e lungo, delicatamente modellato, come identica è l'acconciatura dei capelli (tolto il restauro) a *bandeaux* ricoprenti interamente le orecchie, sino a fasciare quasi l'alto del collo per raccogliersi sulla nuca. Sola differenza fra questo e gli altri tre busti si è la mancanza del velo a cuffietta che in quelli avvolge i capelli, qui completamente scoperti.

Ora, poichè questo busto fa parte di una collezione formata esclusivamente con sculture raccolte per i castelli e le chiese francesi, in un tempo in cui la Francia, a parte le razzie napoleoniche, che non possono riguardare il *Musée des monuments français*, non aveva ancora preso l'abitudine di prendere opere d'arte dall'Italia, mi pare quasi accertato che il nostro busto debba essere originario della Francia medesima.²

Il che, come ho già accennato, considerando anche la stretta affinità fra questa scultura ed un'altra eseguita con tutta probabilità dal Laurana in Sicilia, mi aiuta a credere che la data approssimativa di essa corrisponda agli ultimi anni della prima dimora dell'artista nella Provenza (verso il 1466); il che vale pure anche per gli altri due busti parigini dello stesso tipo.

Estraneo per contrario all'attività del nostro maestro in Francia è il busto di Vienna,³ il più bello forse di tutta la serie, che, insieme con le più fini fra le *Madonne* siciliane ed il busto napoletano del Museo di Berlino, può considerarsi come il fiore dell'arte del maestro dalmata, e che, per finezza, eleganza e superiorità artistica, non può credersi prodotto che in ambiente italiano, là dove il genio dell'artista era alimentato dalla comunione con altre forze vive del nostro Rinascimento; mentre le sue qualità stilistiche che lo ravvicinano da una parte alla gentile *Vergine* di Noto (1471) e dall'altra ai busti di principessa aragonesi (1474 circa) ci inducono a crederlo eseguito esso pure fra gli anni 1471 e 1474.

E con ciò sarei ben lieta se fossi riuscita a contribuire anche in piccola misura a schiarire alquanto le idee circa l'opera di uno dei più simpatici nostri scultori non fiorentini, di cui è a dolerci che la sorte lo conducesse e trattenesse sì lungamente in paese straniero, ove la mancanza di una competente critica da parte del pubblico, lo lasciò, nella facilità dell'esecuzione, venir meno a quella nobiltà e compostezza di forme di cui aveva dato sì delicati e perfetti saggi fra noi.

Torino, settembre 1908.

LISETTA MOTTA CIACCIO.

¹ ALEX. LENOIR, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français*, Paris; 1803. COURAJOD, *Les débris du Musée des monuments français à l'École des beaux-arts*, Caen, 1885.

² Per quante ricerche io abbia fatte a Parigi, non

mi è riuscito di saper nulla nè di rintracciare il minimo indizio circa la provenienza del busto dell'*École des beaux-arts*. Nè il Lenoir nè il Courajod (op. cit.) ne fanno cenno.

³ ROLFS, tav. 52.

LE OPERE DE' PITTORI FERRARESI DEL '400

SECONDO IL CATALOGO DI BERNARDO BERENSON



EL campo della storia dell'arte medioevale e moderna non v'è tratto più coltivato della pittura del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento, tanta è stata grande negli ultimi dieci lustri la produzione di monografie sopra ogni singolo artista di quell'età, tanta è stata generale la ricerca delle opere d'arte ovunque disperse. Sembra quindi giunto il tempo di ammainar le vele, e di compilare il catalogo delle pitture che vivono ancora nei luoghi ove nacquero, e di quelle che viaggiaron lontano. Per la pittura italiana di quel grande periodo, la storia dell'arte, come tante altre discipline giunte a una certa maturità, può filare il suo bozzolo o riassumere le ricerche in un compiuto catalogo. A questo ha pensato, per fornire guida ed aiuto ai conoscitori, più che per compilare un definitivo catalogo storico, Bernardo Berenson, pubblicando recentemente, sui pittori del Rinascimento nell'Italia settentrionale, il libro che fa seguito agli altri utilissimi sui pittori del Rinascimento fiorentini, veneziani e dell'Italia centrale. L'autore, nei replicati viaggi in Europa e in America, ha raccolto un materiale straordinario, che ammanisce ai suoi lettori in forma di cataloghi a corredo delle sue osservazioni d'arte e d'estetica. È un buongustaio, che dopo aver discorso sul gusto, apre le credenze fornite d'ogni ben di Dio per eccitare l'appetito. Ora un tentativo come il suo può portarci risultati abbondanti, notizie rare e preziose, ma, data la vastità delle ricerche e la mobilità dei dipinti, v'è una quasi impossibilità di dare unità e accordo alle diverse note prese in tempi diversi. E conviene, parmi, che gli studiosi per ottenere quell'unità e quell'accordo contribuiscano all'opera del Berenson, accogliendo i risultati sicuri, provandosi a render sicuri gl'incerti, con una larga discussione ispirata agl'interessi scientifici. È naturale che nella prima compilazione del catalogo offerto ai conoscitori d'arte, l'A. sia incorso in errori, ma non sarebbe giusto il disconoscere che il lavoro è frutto di una forte esperienza e di una attività singolare. Riconoscendo ciò, secondo giustizia, ci sembra opportuno di aiutare, animati dalla solidarietà che deve essere tra tutti gli uomini operosi, il divisamento utilissimo di preparare il catalogo definitivo delle pitture italiane. E diremo qui delle ferraresi, che furono oggetto particolare dei nostri studî, riservandoci in seguito di discorrere delle emiliane, e invitando quanti hanno studiato specialmente questa o quella scuola italiana a cooperare seriamente all'opera degna della scienza progredita.

Il catalogo delle opere di Cosme Tura è il seguente: Bergamo, Lochis, 233, Madonna; Berlino, Museo, 111, Madonna e Santi — 1170-B, San Sebastiano — 1170-C, San Cristoforo; Boston negli Stati Uniti d'America, Raccolta J. L. Gardner, tondo rappresentante la Circoncisione; Cambridge negli Stati Uniti d'America, Museo Fogg, tondo rappresentante l'Ado-

razione de' Magi; Dresda, Galleria, 42-A, San Sebastiano; Ferrara, Galleria, sala III, San Girolamo — tondo rappresentante San Maurelio davanti ai giudici — tondo rappresentante il martirio di San Maurelio; Ferrara, Duomo, Coro, San Giorgio del 1469 e l'Annunziata dello stesso anno; Firenze, Uffizi, 1557, San Domenico; Londra, Galleria Nazionale, 772, Madonna in trono con angeli musicanti — 773, San Girolamo — 905, Madonna; Londra, Raccolta Robert Benson, tondo rappresentante la Fuga in Egitto; Londra, Raccolta del capitano G. L. Holford a Dorchester House, Miniatura col profilo di Eleonora d'Aragona (?); Milano, Brera, 1447, Crocefisso (frammento); Milano, Poldi-Pezzoli, 600, Vescovo; Modena, Galleria, Sant'Antonio di Padova; Nantes, Museo, 411, Vescovo; New York, Metropolitan Museum, SS. Giovanni Battista e Pietro; Parigi, Museo del Louvre, 1556, Pietà (lunetta) e 1557,



Fig. 1 — Cosmè Tura: L'Annunciazione e due Santi. Collezione Cook a Richmond (Surrey)
(Fotografia Anderson)

Sant'Antonio di Padova; Richmond (Surrey), Raccolta di Sir Frederick Cook, 11, l'Annunziata e due santi (fig. 1); Roma, Raccolta Colonna, Madonna col Bambino — Il vescovo Roverella coi santi Maurelio e Paolo — Madonna Annunziata; Venezia, Galleria, 628, Madonna; Venezia, Museo Correr, sala XVI, 10, Pietà; Venezia, Raccolta Layard, Figura muliebri allegorica; Vienna, Museo, 90, Cristo morto sostenuto da angeli.

L'elenco ci rivela dove sieno arrivati i due tondi, già esistenti in Roma, il primo della raccolta della contessa di Santa Fiora, il secondo della marchesa Passeri, i quali adornarono, a quanto si crede, un'ancona di Cosmè nella cappella di San Maurelio a Ferrara, menzionata dal Baruffaldi e da Agostino Superbi, insieme con altri tondi rappresentanti i fatti della vita del Santo. Dicesi che questi ultimi adornarono la base del quadro principale; e che quelli con scene desunte dal Nuovo Testamento furono collocati come tanti medaglioni ai lati di esso. I due tondi suindicati e un terzo rappresentante la « Fuga in Egitto », già nella raccolta Graham, ora presso il signor Benson a Londra, non sono però comparabili coi

tondi luminosi con iscene della vita di San Maurelio, ora nell'Ateneo di Ferrara, e non dovettero quindi con questi far parte dell'ancona dedicata a quel santo in San Giorgio fuori le Mura di Ferrara, perchè il loro stile meno accurato, il chiaroscuro fiacco, quel certo lividore di carni sono più propri dell'età avanzata del maestro.

Tra i quadri dell'Ateneo di Ferrara troviamo inscritto il San Girolamo, attribuito da gran tempo al Tura, senza dubbio opera di Francesco del Cossa. Già in questo periodico osservammo che non vi è in quel dipinto la irrequietezza di Cosmè, che contrae i lineamenti delle sue teste dai forti zigomi, stringe e batte le vesti metalliche sui corpi, fa tendere i muscoli, inturgidire le vene, stirar sulle ossa la cute delle figure. Il San Girolamo potente, sculturale, monumentale della Galleria di Ferrara è opera evidente di Francesco del Cossa: le pieghe ondulate della tonaca e della sopraveste fanno riscontro con quelle del San Giacinto di Londra, sì come le piegoline fitte fitte delle maniche, le mani dalle dita aperte e dalle brevi unghie.

Il ritratto di Eleonora d'Aragona, nella raccolta del capitano G. L. Holford, è miniato al principio d'un manoscritto di Antonio Cornazano dedicato a Eleonora d'Aragona, moglie



Fig. 2 — Cosmè Tura: La Pietà. Arazzo nella collezione Vieweg a Brunswick.

di Ercole I d'Este. Sotto il ritratto leggesi A LA ILLVSTRISS. ET EXCEL. MA. MA. LEONORA DARAGONA DV. DI FERRARA. DEL 'MODO DI REGERE E DI REGNARE. ANTONIO CORNAZANO. Ma la miniatura non può attribuirsi al Tura, cui del resto il Berenson stesso la assegna dubitativamente, bensì alla bottega del Giraldi, detto il Magro, che in tanti codici della Vaticana, nei corali della cattedrale di Ferrara e in quelli della Certosa della città, ora nella Biblioteca civica, mostra le sue grandi attinenze col caposcuola ferrarese.

Oltre i quadri indicati nell'elenco, devesi aggiungere un San Giacomo largo m. 0.42, alto m. 0.73, esistente nella collezione Marcel all'Hôtel de Ville di Caen e una *Pietà* tessuta in arazzo nella collezione Vieweg di Brunswick (fig. 2); ed è desiderabile che si possano annoverare, tosto che si abbia nozione del luogo ove si sono rifugiati, il San Michele e il San Giorgio andati in vendita con la raccolta Barker, e il San Girolamo venduto pure con la collezione Bromley-Davenport. Intanto il Berenson ha aggiunto di nuovo alla nota de' quadri conosciuti di Cosmè, già indicati in un elenco del Burlington Fine Arts Club di Londra, i due Santi del Metropolitan Museum di New-York e quello del Museo di Nantes.

È da notarsi che, dopo le oscillazioni della critica moderna sulle attribuzioni de' dipinti, l'elenco del Berenson suggella le opinioni rimaste più accreditate, e al Tura, non a Marco Zoppo assegna il Vescovo del Museo Poldi Pezzoli e il Cristo morto del Museo di Vienna. Due questioni però restano ancora da risolvere: la prima sul San Sebastiano della Galleria

di Dresda (fig. 3), la seconda sulla partecipazione di Cosmè Tura negli affreschi della cappella degli Eremitani a Padova, ove col Mantegna cooperarono Ansuino, Bono ferrarese, ecc. Circa



Fig. 3 — Lorenzo Costa, San Sebastiano
Regia Galleria di Dresda
(Fotografia Alinari)

il San Sebastiano conviene ricordare la sua provenienza dalla galleria Costabili, nella quale fu assegnato a Lorenzo Costa, dopo che Salvatore Anau trovò che questo nome era rivelato dalle iscrizioni ebraiche alla base della colonna.¹ Con tutto il rispetto per l'interprete, niuno ne andò persuaso, perchè il Costa nelle prime opere autentiche con cui si presenta a noi, non addimosta i modi proprii del San Sebastiano. Eppure, quantunque tutti dal Morelli al Berenson, abbian veduto in quelle forme la mano di Cosmè, non sembra che siasi discusso a sufficienza se lo stridore di certi effetti, come della colonna di malachite su cui si appoggia il santo, e la crudezza de' lineamenti segnati da un grosso segno nero, non avvertano la presenza di uno scolaro che, facendo il suo tirocinio nella bottega del Tura, trasse suo pro de' cartoni, degli esemplari che gli stavano attorno. Insomma non ci troviamo forse innanzi ad un dipinto ingrattissimo che non si potrebbe classificare tra le opere del caposcuola ferrarese? Aggiungasi che nel San Sebastiano il modo non è energico come nel Tura, non composto come di sassi tondeggianti (fig. 4); e che il drappo girato intorno ai fianchi di quel Santo ha pieghe insolite in quel maestro.

Circa alla partecipazione di Cosmè Tura negli affreschi della cappella degli Eremitani, ricordiamo che le sue pitture dimostrano chiaramente la derivazione padovana, e che il pittore, probabilmente dal 1451 al 1457, assentatosi da Ferrara, dovette anche abitare Venezia, poi che nel suo testamento del 1471 dispose che si desse del suo ai poveri della città di Venezia, per mezzo del Patriarca di Castello. Ora proprio in quegli anni in cui Cosmè Tura non si trova a Ferrara, si dipingeva la cappella degli Eremitani, e uno dei tanti dipinti nell'abside co' dottori della Chiesa, quello che si suppone rappresentare Sant' Agostino, mostra la ferrea energia del maestro. Su questa questione, quantunque alcuni l'abbiano accennata, richiamo l'attenzione degli studiosi, essendo di grandissima importanza per il disegno della giovanile attività di Cosmè e della sua derivazione stilistica.

* * *

Il catalogo delle opere di Francesco del Cossa è il seguente: Berlino, Museo, 115-A, Autunno; Bologna, Pinacoteca, 64, Madonna con San Petronio, San Giovanni Evangelista e Alberto de' Catanei (1474); Bologna, San Giovanni in Monte, Vetro figurato nella finestra a ponente, con

¹ La traduzione dell'iscrizione è stata confermata dal rabbino dott. Iacopo Winter di Dresda (Confronta F. HARCK in *Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, IX, 1888, pag. 37),

San Giovanni in Patmos ed altro nella navata a settentrione con la Madonna ed angeli; Bologna, Madonna del Baraccano, affreschi intorno l'antico affresco restaurato dall'autore nel 1472; Dresda, Galleria, 43, Annunciazione (fig. 5); Ferrara, Palazzo Schifanoia, affreschi di una corsa podistica; Londra, Galleria, 597, San Giacinto; Milano, Brera, 449, San Giovanni Battista e San Pietro; Parigi, Raccolta Joseph Spiridon, Santa Lucia e San Martino; Roma, Vaticano, Miracoli di San Giacinto; Venezia, Correr, Sala XVI, 9, Ritratto d'uomo (?).

Il Berenson ha escluso giustamente dalla nota il quadro rappresentante Giovanni II Bentivoglio e Ginevra sua moglie, opera che per tecnica si associa, a nostro parere, con la grande ancona dell'altare di San Sebastiano in San Petronio di Bologna; il San Marco del Museo Städel a Francoforte, ascritto al Mantegna, a Francesco Bonsignori e ad altri, certo più veneto che ferrarese; i due grandi sportelli di un trittico nella raccolta Kestner in Hannover, da ascriversi piuttosto alla scuola pittorica lombarda. Ancora da escludere è la figura allegorica dell'*Autunno* nel museo di Berlino. Notammo già che il dipinto, per molti particolari, quali ad esempio le vesti delle macchiette del fondo, battute come lastre



Fig. 4 — Cosmè Tura: Pietà. Museo del Louvre a Parigi
(Fotografia Alinari)

metalliche alla maniera del Tura, l'orecchia sinistra della figura, acuta in alto e col lobo inferiore gonfio, ci richiama un maestro che attinse all'arte di Cosmè, e del quale si hanno nella galleria di Budapest due graziosi angeli musicanti provenienti dalla casa del marchese Nerio Malvezzi di Bologna. Un altro dipinto, che del resto il Berenson contrassegna con un punto interrogativo, il ritratto d'uomo del Museo Correr, dovrebbe essere addirittura escluso dall'elenco. Un tempo era attribuito a Ansuino da Forlì, nome che si dette interpretando le iniziali che porta: A. F. P. (*Ansuinus forolivensis pinxit*). Già osservammo che quella testa di color grigio, come a monocromato, entro una cornice finta di porfido, di serpentino e di marmo con macchie verdi, rosse e gialle, non corrisponde alla maniera di Francesco del Cossa. E molto più si differenzia da lui il fondo con lunghe macchiette, con cumuli verdi limitati al piede da sassi violacei, secondo la convenzione propria dei miniatori; e col mare che vi s'insena sparso d'isolette e di barche nere. Siamo ben lontani dalle figure del pittore ferrarese vividamente colorate, da' suoi fondi di rupi traforate formanti arconi, sotto i quali passano di consueto cavalieri su palafreno; e siamo invece ben prossimi ad Ansuino che frescò a Padova nella celebre cappella degli Eremitani.

Da includersi nel novero delle opere del Cossa, poi che il Berenson ha tenuto giustamente in conto le vetrate dipinte di San Giovanni in Monte, sono la vetrata n. 82, 1459 del

Kunstgewerbe Museum di Berlino e l'altra nella raccolta di Madame André di Parigi. E non si potrà non riconoscere come di Francesco del Cossa il frammento di cassone nel Museo di Berlino, rappresentante Atalanta che raccoglie correndo i pomi gettati da Melanione.

Negli antichi elenchi delle pitture di Francesco del Cossa, così di Gustave Gruyer come del Burlington Fine Arts Club, tenevasi conto di un San Girolamo, nel secondo di essi, tanto di questo Santo, quanto dei dodici Apostoli in San Petronio; e il Berenson sagacemente ne ha cancellata la indicazione fuor di posto, appartenendo quelle ed altre pitture alla scuola del maestro morto a Bologna nel fiore degli anni. L'influsso da lui esercitato a Bologna, giudicando dal numero delle pitture cossesche colà esistenti, fu maggiore di quello lasciato nella città natale, da lui abbandonata, quando, finiti gli affreschi nel palazzo di Schifanoia, si vide messo alla pari con gli altri pittori, e pagato per gli affreschi dieci bolognini al piede quadrato. Cosicchè non ci sembra possibile di sostenere col Berenson (nota 1 a pag. 201) che gli altri frescanti del salone di Schifanoia abbiano lavorato sotto il suo influsso. Uno, quello che ha dipinto un riquadro con uno stuolo di cavalieri, è vicinissimo al Tura; un altro, il peggiore tra tutti, distinto da Fritz Harck, come il maestro B., da noi come il maestro dagli occhi spalancati, e identificato quindi per Ettore de' Bonacossi, pittore del monastero di Sant'Antonio in Polesine, è un meschino garzone del Tura. Il frescante de' riquadri dei mesi di Agosto e Settembre è un meno meschino seguace di questo caposcuola. Non resta quindi che un piccolo tratto, nella zona inferiore della parete settentrionale, e propriamente in uno spazio del mese di Luglio, che richiami le forme e i modi particolari di Francesco del Cossa.

Così studiato l'elenco delle pitture di questo maestro, non ci resta più che a ricordare agli studiosi alcune pitture dimenticate o nascoste, prima che si chiarissero le opinioni circa la loro attribuzione. Nel 1888, alla mostra d'arte antica a Bologna, erano esposti due ritratti in profilo, l'uno di Alessandro di Bernardo Gozzadini con un fiore, l'altro a riscontro di sua moglie con un frutto in mano. La contessa Gozzadini vendette il quadro, che a quella esposizione ricordò l'influsso esercitato da Pier del Borgo o de' Franceschi sull'arte ferrarese e in particolare su Francesco del Cossa. Ma niuno sa dove il quadro, venduto segretamente dalla contessa Gozzadini, sia andato a finire. Così non è noto se ancora esista in casa Vendeghini a Ferrara il San Petronio, designato come di Francesco del Cossa nel catalogo del Burlington Fine Arts Club. E infine non è certo che appartenga al nostro artista il ritratto d'un principe estense, da Gustave Gruyer indicato come esistente a Londra, presso Drury-Lowe.

* * *

Ecco il catalogo delle opere di Ercole de' Roberti: Berlino, Museo, 112 C, San Giovanni (primitivo) e 112 D, Madonna; Berlino, Raccolta di Adolfo Thieme, San Girolamo; Bologna, Pinacoteca, San Michele; Dresda, Galleria, 45, Cristo sulla via del Calvario e 46, Tradimento di Giuda; Liverpool, Royal Institution, 28, Pietà; Londra, National Gallery, 1217, la Raccolta della Manna e 1411, la Natività e la Pietà; Londra, Raccolta Benson, San Girolamo e Santa Caterina; Lyon, Museo, 64, Busto di San Girolamo; Milano, Brera, 428, Madonna in trono e Santi (1480); Milano, Raccolta Nosedà, San Giovanni Battista e San Girolamo; Modena, R. Galleria Estense, 50, Lucrezia (tarda); Parigi, Museo del Louvre, 1677, San Michele e Sant'Apollonia; Richmond, Raccolta Cook, 6, Medea e i suoi figli; Roma, Raccolta Blumenstihl, Pietà (tarda); Roma, Conte Gregorio Stroganoff, Allegoria (?).

Le indicazioni notevoli di quest'elenco possono così comprendersi: prima, il San Girolamo della raccolta di Adolfo Thieme di Berlino (fig. 6); seconda, il San Girolamo e la Santa Caterina della raccolta Benson a Londra; terza, il San Girolamo di Lione; quarta, il San Giovanni Battista e il San Girolamo della raccolta Nosedà di Milano; quinta l'allegoria del conte Gregorio Stroganoff.

Per la prima, non v'è alcun dubbio, e già tra i conoscitori d'arte è nota come d'Ercole de' Roberti la figura del San Girolamo, che qui riproduciamo; per i due Santi del Benson,



Figura 5 — Francesco del Cossa: L'Annunciazione. R. Galleria di Dresda
(Fotografia Alinari)

rappresentati come due statuine entro nicchie, probabile ornamento di un pilastro disfatto, l'attribuzione ad Ercole de' Roberti è molto verosimile, per chi consideri la testa della Santa Caterina che ancora risente della prima educazione dell'artista nella scuola



Fig. 6 — Ercole de' Roberti: San Girolamo
Raccolta di Adolfo Thieme a Berlino

del Tura. Della terza, o del San Girolamo di Lione, non teniamo ricordo; della quarta non abbiamo dubbio; della quinta non è certezza.

Le notizie aggiunte a completamento del novero delle opere del Roberti fanno desiderare che non vi sia esclusa la *Pietà*, in parte del maestro, in parte del pittore ferrarese della metà del Cinquecento, già nella raccolta Santini, ora nel negozio Tavazzi in Roma. È probabile che il Berenson l'abbia escluso, soltanto per essere il dipinto rimasto interrotto forse per la morte di Ercole, e per essere oggi il quadro stesso, diciamo così, in viaggio o in cammino alla ricerca d'un luogo di rifugio. Ammettendo per opera di Ercole Roberti il quadro Blumenstihl, è giuoco-forza assegnargli la parte antica della *Pietà* della collezione Santini; e ci domandiamo anche se non si debba pure concedergli il *Concerto* della collezione Salting (fig. 7). È uno dei quadri più evoluti del maestro, ma che può stare insieme con le due *Pietà* citate, considerarsi il suo testamento artistico.

Le tre figure strette l'una all'altra, raccolte, meste, cantano la canzone seguendo il suono della chitarra: tutte e tre sono fortemente modellate, con i contorni fermi taglienti del pittore, e ricordano altre figure di lui. La donna in atto di cantare è la stessa Lucrezia della tavoletta di Modena; l'ossatura delle teste virili è la stessa nelle *Pietà* del Santini e del Blumenstihl, anche nel San Giovanni della raccolta Morelli a Bergamo. Quest'ultimo dipinto fu già assegnato ad Ercole Roberti, e poi fu tolto alla scuola di Ferrara, cui invece appartiene, come dimostrano le particolarità delle forme, tutte simili a quelle del *Concerto* e di altri quadri di quell'autore. Accenniamo, ad esempio, alla particolarità del dito medio, nella sinistra dell'uomo che suona la chitarra, con le due estreme falangi assai lunghe, secondo l'abitudine del Roberti, quale risulta nel San Giovanni del Morelli ed anche nelle più antiche opere di Ercole, nel San Giovanni di Berlino, nel disegno della *Cattura di Cristo* negli Uffizi in Firenze e nella *Pietà* della Royal Institution di Liverpool, ove la mano sinistra del Cristo ha il medio e l'indice con l'estrema falange assai lunga od esagerata.

Piuttosto che escludere dall'elenco il *Concerto* e il *San Giovanni Evangelista* della raccolta Morelli, ci sembra del caso di non far grazia alla *Medea* della raccolta Cook a Richmond (fig. 8), assegnata da Fritz Harck ad Ercole de' Roberti, per essere, nella predella della Galleria di Dresda, una figura di donna, che si trascina dietro un bambino, tutta simile alla *Medea* della raccolta Cook; ma qui disegno, pieghe, modellato sono differenti: mai il nostro pittore, sempre scarso ne' panni segnati a pieghettine diritte, gittò sulle figure ampie vesti e queste sconvolse con svolazzi bizzarri o girò in pieghe tondeggianti. Ercole era minuzioso, finissimo negli ornamenti de' drappaggi; ma qui la finezza

straordinaria è propria di un miniatore, come si vede nella cuffietta dorata di Medea, coperta da un velo a ricami, nella trama d'oro con fili rossi del suo manto, nelle maniche della sua veste con orli a scacchi di azzurro e oro. Il modellato delle carni di fanciulli, che Medea trascina con sè, sulle rovine da cui salgono vampe, è più sommario, men penetrante di Ercole, tanto che noi siamo propensi a ritenerne autore un seguace di questo maestro, Gian Francesco dei Maineri, pittore e miniatore di Parma, che visse alle corti di Ferrara e di



Fig. 7 — Ercole de' Roberti: Il Concerto. Raccolta Salting a Londra
(Fotografia Anderson)

Mantova, ed ebbe incarico di continuare una pala d'altare lasciata da Ercole, per la morte che lo sorprese, incompiuta.

Per tutte le altre esclusioni del Berenson, come della *Battaglia delle Amazzoni* della Galleria Borromeo, della *Cena* della National Gallery, della *Flagellazione di Cristo* in Richmond, della *Madonna in trono con Santi* conservata da W. M. Conway, del *Melchisedec* della quadreria del principe Mario Chigi, di *Ercole e degli Argonauti* nella Galleria di Padova, noi non abbiamo ad osservare nulla in contrario, anzi ci rallegriamo che in alcuni casi

la verità abbia fatto strada. Ci domandiamo però se il quadro padovano, invece che una copia antica da Ercole, non sia un frammento di cassone, nel quale Ercole fece le figure e un altro pittore il resto.

Di un quadro solo, veduto da noi molti anni fa, avremmo desiderato ricordo, cioè della Vergine col Bambino tra due vasetti di rose, posseduto dal pittore Vendeghini di Ferrara, ora dalle sue sorelle. Rivedemmo il quadretto col fondo purtroppo ridipinto dal Vendeghini stesso, ma ancora portava l'impronta di Ercole de' Roberti, che da Iacopo Bellini e da Cosmè Tura trasse le sue forme nobili e salde.

* * *

L'elenco delle opere di Lorenzo Costa è il seguente:

Bergamo, Raccolta del Conte Suardi, Cristo; Bergamo, Sant'Alessandro della Croce, Sagrestia, Cristo che porta la croce; Berlino, Museo, 112, Presentazione (1502) e 112 A, Madonna con Santi (?), di tempo primitivo — 114, Presentazione e 115, Pietà (1504); Berlino, Raccolta Kaufmann, San Girolamo; Berlino, Raccolta Wesendonck, 15, Santa Famiglia e Santi; Bologna, Pinacoteca, 65, San Petronio coi Santi Francesco e Tommaso d'Aquino (1502) — 215, Madonna con San Petronio e Santa Tecla (1406) — 376, Sposalizio (1505), 392, Madonna con i Santi Sebastiano e Giacomo (1491); Bologna, San Giacomo Maggiore, Cappella Bentivoglio, Altare della famiglia Bentivoglio (1488), Trionfi della Morte e della Fama (1490) e lunetta sull'altare, rappresentante San Giovanni in Patmos; Bologna, Cappella di Santa Cecilia, affreschi rappresentanti la Conversione di Valeriano (1506) e Santa Cecilia che distribuisce elemosine (1504-6); Bologna, San Giovanni in Monte, Altare Maggiore, Incoronazione e Santi (1501) — VII altare a destra, Madonna e quattro Santi (1497); Bologna, San Martino Maggiore, V altare a sinistra, Assunzione (in gran parte); Bologna, Misericordia, nel Coro, vetri figurati nelle finestre rappresentanti Cristo ferito e l'Annunciazione (1499); Bologna, San Petronio, VII Cappella a sinistra, Madonna con Santi (1492); Boston negli Stati Uniti, Raccolta Tommaso O. Richardson, Busto di signora bionda; Budapest, 124, Venere; Dublino, Santa Famiglia; Firenze, Pitti, 376, Ritratto di Giovanni Bentivoglio; Firenze, Uffizi, 1559, San Sebastiano (primitivo); Hampton Court, 295, Ritratto di signora — 304, Santo che porta la croce; Londra, National Gallery, 629, Madonna e Santi (1505) — 2083, Ritratto di Battista Fiera; Londra, Raccolta Robert Benson, Cristo morto — Battesimo; Londra, Raccolta George Salting, Concerto (primitivo), Raccolta Henry Yates Thompson, miniatura del Messale Albani rappresentante San Girolamo; Lyon, Museo, 24, Santa Famiglia (primitivo); Mantova, Sant'Andrea, II altare a sinistra, Madonna e Santi (1525); Milano, Brera, 429, Adorazione dei Magi, 1499; Milano, Marchese Brivio, Sant'Anna che insegna alla Vergine; Newport negli Stati Uniti, Raccolta Theodore M. Davis, Santa Lucia; New York, Raccolta Andrew Carnegie, Santa Famiglia; Parigi, Museo del Louvre, 1261, Corte d'Isabella d'Este e 1262, Scena mitologica; Parigi, Raccolta Léon Bonnat, San Girolamo; Roma, Principe Barberini, Madonna; Roma, Donna Laura Minghetti, Annunciazione; Venezia, Lady Layard, Natività.

A questi dipinti va aggiunto il grandissimo esistente a Teplitz nel castello del Principe Clary, che misura 6.40 di lunghezza e 2.50 di altezza, da noi pubblicato nella illustrazione della Galleria Crespi in Milano, rappresentante, come E. Schaeffer di recente determinò, il *Trionfo di Federico Gonzaga*, e recante la scritta: L. COSTA. F. MDXXII.

Oltre questo, si può tener conto del quadro posseduto a Londra da Sir Ivor Guest, con la data 1499; di un ritratto* di giovinetta, n. 197, del Museo di Lille, e dell'altro di minuscola importanza nella collezione Morelli a Bergamo, rappresentante *Vulcano nella fucina*. Nella stessa collezione ascritta al Costa vi è pure una Santa Maria Maddalena, pittura debolissima, che appartiene alla scuola, non al maestro; e giustamente il Berenson non ne ha fatto menzione. Gustave Gruyer indicava anche lo *Sposalizio della Vergine* nella

chiesa dell'Annunziata in Bologna, datato 1905, ma il quadro è il medesimo annotato tra quelli della R. Pinacoteca bolognese, dove fu trasportato allora che la chiesa fu destinata ad uso d'arsenale militare.

Dai quadri annoverati va tolta la *Presentazione*, n. 114 del Museo di Berlino, recante lo stemma della famiglia Pio da Carpi, opera di pittore locale, avente qualche affinità con



Fig. 8 — Seguace di Ercole de' Roberti: Medea. Raccolta Cook a Richmond (Surrey)
(Fotografia Anderson)

Bernardino Loschi al quale tuttavia è superiore; e il *Concerto* della Raccolta Salting, del quale abbiamo già parlato, attribuito ad Ercole de' Roberti, poi a Lorenzo Costa. Abbiamo già esposte le ragioni stilistiche che fanno attenerci alla prima attribuzione, e ne esporremo ora altre sull'educazione del Costa per affrettare, se è possibile, l'accordo tra i conoscitori d'arte.

Il *Concerto* del Salting si è considerato o tra le ultime opere di Ercole de' Roberti o tra le prime del Costa; e noi studieremo quale delle opinioni sia più verosimile. Sappiamo che Lorenzo Costa s' incontra nel 1483 per la prima volta a Bologna, giovane ancora, a ventitre anni circa, intento a dipingere « a concorrenza di molti altri pittori famosi e con grandissima arte » la rovina di Troia nel palazzo Bentivoglio; e che fece « cosa da tutti stimata in quei tempi miracolosa ». Così racconta il Ghirardacci nella sua cronaca; ma nulla rimane di quegli affreschi. Le prime opere che ci permettono di studiare il Costa sono le pitture della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, ritenute del periodo 1488-90. Osservando quei lavori dell'artista, Crowe e Cavalcaselle e il Morelli lo dissero scolaro di Cosmè, mentre già il Laderchi lo aveva fatto derivare da Francesco del Cossa, fondandosi sul carattere della tavola del San Sebastiano di Dresda, che richiama invece ad evidenza, come già abbiamo detto, l'arte di Cosmè Tura.

Il Berenson crede che Lorenzo Costa sia scolaro del Cossa e di Ercole de' Roberti; e noi esponemmo l'idea che il pittore educato da Cosmè s'arrendesse poi alquanto alle forme più nuove e giovanili di Ercole de' Roberti. Ora questi e il Costa erano all'incirca della stessa età; Francesco del Cossa morì a Bologna quando il Costa conduceva il suo artistico tirocinio a Ferrara; Ercole de' Roberti risente del Tura, del quale ripete nella propria ancona di Brera alcune parti della distribuzione dell'ancona di Berlino, ma gli influssi del Tura in Ercole sono vinti, dominati da quelli di Jacopo Bellini, a cui si attiene anche nelle composizioni dalle linee perpendicolari, come si può vedere specialmente nella *Raccolta della manna* della Galleria nazionale di Londra. Lorenzo Costa è più schiettamente e direttamente cosmesco: quel rotondeggiare del segno nell'altare della famiglia Bentivoglio, specie ne' putti con teste come ricavate in una palla, nei menti delle figure, nelle orbite degli occhi, nelle labbra, deriva da Cosmè.

La forza del maestro vi appare attenuata, senza i ferrei contorni; ma le reminiscenze della maniera del maestro si notano da per tutto, perfino nel disegno delle nocche delle dita, non più come se ne fosse messa a nudo l'anatomia delle ossa, ma in ogni modo fortemente disegnate. Anche ne' *Trionfi* della Cappella Bentivoglio, la testa della *Fama* corrisponde alle forme muliebri di Cosmè e le vesti de' personaggi dei cortei, fatte di lamina, richiamano di continuo il caposcuola ferrarese. Ammesso dunque che Lorenzo Costa derivi da Cosmè Tura, il *Concerto* di Salting non si potrebbe associare con le opere prime di quell'artista, e non con le successive dove egli appare nel pieno sviluppo, neppure con la Madonna in trono e Santi della cappella Baccicocchi in San Petronio (1492).

Al contrario, come dicemmo, può avere riscontro con il frammento di cassone nella Galleria Estense e con le due *Pietà* Santini e Blumenstihl. Insomma, tenuto presente che l'educazione del Costa deriva dal Tura, si può propendere a togliergli il *Concerto*.

Minore incertezza si avrà nell'escludere tra le sue opere la Sant'Elena della Galleria di Hampton Court, figura che per la larghezza della faccia richiama il Tamaroccio piuttosto che il Chiodarolo, al quale la assegnarono Crowe e Cavalcaselle.

Al Chiodarolo invece siamo disposti insieme con Corrado Ricci ad assegnare l'*Assunzione* di San Martino Maggiore, che il Berenson del resto assegna solo in parte a Lorenzo Costa; ed anche il *Battesimo di Cristo* nella Raccolta Benson a Londra.

Il Berenson ha aggiunto molte indicazioni nuove o quasi per i conoscitori d'arte, quali il ritratto della Raccolta Richardson a Boston, che potrebbe essere forse quello stesso da noi veduto molti anni fa nella Collezione Rumm von Schwarzenstein a Francoforte, tutto simile all'altro ritratto muliebre della Galleria di Hampton Court. Inoltre il Berenson annovera due quadri uno a New York, l'altro a Newport, negli Stati Uniti, che non ci riesce d'identificare con altri già esistenti in Europa, a meno che la *Sacra Famiglia* di Andrew Carnegie non sia quella che in una collezione privata a Venezia recava qualche anno fa il nome di Giambellino.

Quanto sarebbe utile riallacciare alla storia delle collezioni questo o quel dipinto, avere notizia dei loro passaggi da luogo a luogo! Ma ciò non si può chiedere in un catalogo per i conoscitori d'arte, e si deve aspettare da un futuro catalogo storico. I quadri del Cossa posseduti dallo Spiridon a Parigi si trovavano nella raccolta del conte Ubaldo Beni di Gubbio, e partirono d'Italia senza essere stati ancora determinati. Ricevuta la nuova attribuzione chi avrebbe mai, per mezzo di essa, saputo ricordare i quadri del Beni? Ora tali identificazioni sono assai difficili, per i moltiplicati trapassi degli antichi dipinti da luogo a luogo, da raccolta a raccolta; e così opere d'arte che furono oggetto di studio serio ed utile, tornano le tante volte, prive d'ogni fede di battesimo, davanti ad intenditori che cercano con isforzo a ridar loro una patria, una famiglia e un nome.

Noi assistiamo alla liquidazione degli ultimi resti del patrimonio artistico privato d'Europa, una parte del quale entra nei Musei pubblici, una parte va a formare il patrimonio artistico privato d'America. Fin che le cose entrano nei Musei pubblici, la loro provenienza in molti casi rimane nota; ma quando esse emigrano in America la provenienza spesso rimane ignorata e misteriosa. Un conoscitore come il Berenson può tuttavia chiarire in molti casi il mistero; e noi gli serbiamo riconoscenza per quel che ha fatto e farà a pro della storia della pittura italiana.

* * *

D'altri pittori ferraresi del '400, il Berenson non fa menzione. Di Ercole Grandi, che svolse la sua maggiore attività nel secolo successivo, diremo in seguito, trattando del catalogo delle opere dei maestri ferraresi del '500. Del Bianchi Ferrari che rappresenta la scuola modenese, diremo pure altra volta, scorrendo delle opere d'arte dei maestri emiliani. Ma chiudiamo quest'articolo, con qualche commento al catalogo del Berenson dei maestri ferraresi anteriori al 1500, così compilato:

Berlino, Museo, 113 A, Atalanta (scuola di Ercole Roberti); Bologna, Galleria, 592, Madonna col Battista e Sant'Antonio (scuola del Cossa); Bologna, San Giovanni in Monte, quinta cappella a sinistra, parete a sinistra, Madonna con due angeli (scuola del Cossa); Bologna, San Petronio, terza cappella a destra, San Girolamo (affine al Cossa) e quinta cappella a sinistra, Apostoli in nicchie (scuola del Cossa); Chantilly, Museo Condé, 16 A, Miniatura con « Turre Sapiencie » (affine a Ercole de' Roberti); Cremona, Museo, 384, Crocifissione (affine al « Noli me tangere » del Bianchi a Modena); Dresda, Galleria, 44, Natività (scuola del Cossa); Dublino, Museo, Ritratto di un giovane con liuto (forse una tarda pittura del Tura); Edinburg, Museo, 1, Battista e San Michele (da uno degli assistenti del Cossa a Schifanoia); Ferrara, Palazzo Schifanoia, affreschi della scuola del Cossa; Firenze, Raccolta Spencer Stanhope, Villa Nuti, Predella in tre parti con la Vita della Vergine (scuola del Cossa); Firenze, Marchese Massimiliano Strozzi, Villa Strozzi, Due muliebri figure allegoriche (scuola del Tura) — Due vedute architettoniche (scuola del Cossa); Francoforte sul Meno, Museo, 6, Madonna (scuola d'Ercole Roberti); Lille, Museo, 214, Madonna con il Battista, San Pietro ed angeli (scuola del Tura e del Cossa); Locko Park (presso Derby), Raccolta Drury-Lowe, Profilo di un giovane estense (affine al Cossa); Londra, National Gallery, 1127, Ultima cena (affine a Ercole de Roberti); Londra, Sir Kenneth Muir Mackenzie, Donna con manto bianco; Magonza, Museo, 103, 106, Allegoria e Trionfo della Castità (scuola di Ercole Roberti); Milano, Museo Poldi-Pezzoli, 597, Carità (affine al Tura); Modena, 49, Ritratto di giovane (affine al Bianchi); Newport negli Stati Uniti d'America, Raccolta Theodore M. Davis, Vescovo (affine al Cossa); Nonantola (tra Bologna e Modena), Chiesa abbaziale, parete a destra, Fresco con l'Annunciazione e con Santi (scuola del Cossa) — Sagrestia, Ascensione (mano stessa); Padova, Museo, 424, Nave degli Argonauti (forse antica copia di Ercole de' Roberti); Parigi, Museo del Louvre, 1167, Madonna e Angeli (tra il Bianchi, il Grandi ed il Francia); Parigi, Museo delle Arti decorative, Cristo in croce (scuola d'Ercole de' Roberti); Parigi, Raccolta Dreyfus, Ritratto di Giovanni Bentivoglio e di sua moglie (forse G. F.

Maineri od anche Bianchi Ferrari); Schottwein (presso Semmering in Austria), Chiesa abbaziale, a sinistra della crociera, Annunciazione (scuola d'Ercole de' Roberti); Torino, Museo Civico, Messale Della Rovere (miniature che sta tra Ercole Roberti e il Bianchi Ferrari); Venezia, Raccolta Lady Layard, Ecce Homo (fra Ercole Roberti e Marco Zoppo); Vienna, principe Liechtenstein, Ecce Homo (replica di quello di Lady Layard).

Il Berenson evidentemente ha tenuto di mira i maggiori maestri ferraresi del '400, lasciando in disparte i molti poco noti e poco rappresentati, raggruppando in un elenco un buon numero di opere non del tutto determinate o determinabili. Tuttavia per una possibile determinazione nell'avvenire non è vano di ricordare che la Galleria di Budapest conserva una figura allegorica di Michele Ongaro, seguace di Cosmè Tura; che la National Gallery di Londra serba un San Girolamo firmato da Bono ferrarese, discepolo del Pisanello, uno dei frescanti della Cappella degli Eremitani di Padova, probabile autore di una *Pietà* esistente nel Museo Kestner di Hannover, n. 18. E di Ettore de' Bonacossi, oltre i più deboli affreschi del Salone di Schifanoia, potevasi ricordare una Madonna col Bambino della raccolta Santini, affreschi e tavole ne' soffitti del Monastero di Sant'Antonio in Polesine, alcune pitture passate dalla collezione Barbi Cinti in quella di Giuseppe Cavalieri in Ferrara, ecc. E di Baldassare d'Este il *Transito della Vergine*, già nelle collezioni Saroli e Lombardi, poi in quella Massari a Ferrara.

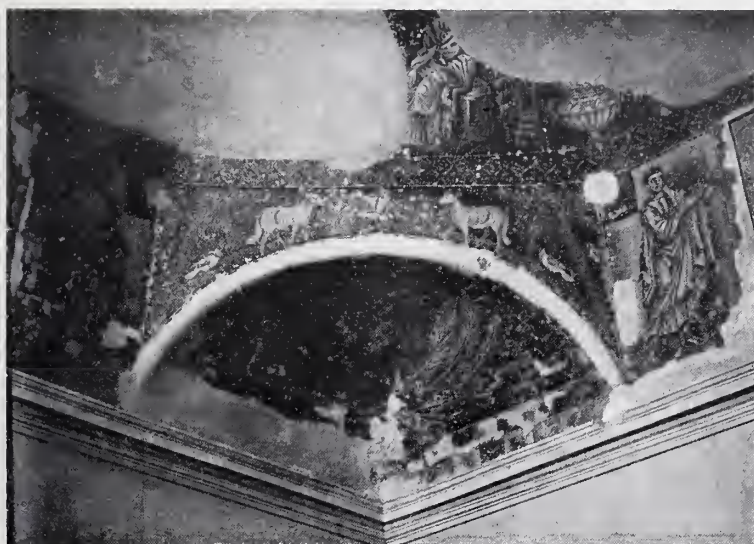
Tutte le opere indicate dal Berenson ed altre sparse ai quattro venti potranno un po' per volta formare, per analogia od omogeneità, gruppi distinti. Per la loro composizione fa d'uopo di precisare quanto più sia possibile la scuola, alla quale ogni singolo quadro appartiene; e opportunamente il Berenson vi fa cenno.

Però non siamo del suo avviso circa l'appartenenza della Madonna col Bambino, n. 6, della Galleria di Francoforte, alla scuola di Francesco del Cossa; essa sembra piuttosto convenire a scuola veronese, alla maniera di Francesco Moroni, specie nel fondo con edifici diruti e basse montagne e terreno rigato da acque. Alla scuola di Francesco del Cossa può ascriversi l'*Annunciazione* della Raccolta Massari in Ferrara, non la *Crocifissione* del Museo delle arti decorative a Parigi, che si connette in qualche modo al modenese Bonascia. Nè ad Ercole Roberti si avvicina la miniatura del Museo Condé a Chantilly, che rappresenta il monte della Sapienza e le sette arti liberali corteggiate dai sapienti, opericciola della bottega fiorentina dell'Attavante. Nè ad un maestro che per il fare sta tra il Bianchi, il Grandi e il Francia, ci sembra che convenga assegnare la grande pala del Museo del Louvre rappresentante la Vergine con i Santi Benedetto e Quintino. Essa è opera di maestro di Parma, luogo della sua provenienza, e molto si accosta a Alessandro Araldi, pittore che ha certo avuto rapporti col Francia, come dimostra in parecchi suoi dipinti, anche con quello, probabilmente suo, attribuito nella galleria parmense, a Ludovico da Parma.

ADOLFO VENTURI.

I MUSAICI

DEL BATTISTERO DI S. GIOVANNI IN FONTE A NAPOLI



Nicchia con mosaici. Napoli, San Giovanni in Fonte

NEI primi secoli dell'era cristiana vi fu nel Mezzogiorno d'Italia un gran fervore di vita intellettuale ed artistica. Sulla via tra Roma e l'Oriente, le province meridionali della penisola, parteciparono come già era avvenuto nei tempi anteriori, dei caratteri della civiltà occidentale e orientale; furono il luogo in cui le due diverse correnti di idee e di forme si incontrarono in un fecondo connubio.

Prima che altrove, nel Mezzogiorno d'Italia, l'arte ellenistico-romana imperante venne a contatto con elementi estra-

nei, e già nelle prime manifestazioni dell'arte cristiana di questa regione si possono rilevare elementi nuovi che non si incontrano a Roma:¹ le pitture delle catacombe di Napoli, già illustrate con tanta dottrina sotto l'aspetto archeologico, aspettano ancora che un'analisi stilistica ne metta in chiaro il valore e ne determini l'origine artistica.

Come noi abbiamo altrove cercato di dimostrare,² gli elementi orientali che nell'arte cristiana universale del VI secolo formano la parte predominante, sia nel nord (Ravenna: mosaici), sia nel centro d'Italia (Roma: pitture di Commodilla), si infiltrarono in Occidente non per la via del settentrione, come pensa lo Strzygowski, ma dal Mezzogiorno: la recente scoperta dei mosaici di Casaranello in provincia di Lecce, che come ha rilevato bene lo Haseloff sono tutti « più impregnati di motivi orientali che quelli di Ravenna », ³ ha portato alla nostra tesi un nuovo e valido appoggio.

¹ Giov. B. DE ROSSI notò acutamente i rapporti tra le figurazioni simboliche comuni a Napoli, e quelle delle catacombe alessandrine e dell'arte egiziana: *La capsella argentea africana*, Roma, 1889, pag. 23.

² *Il codice porpureo di Rossano e il frammento Sinopense*. Roma, 1907, pag. 29-32.

³ A. HASELOFF, *I mosaici di Casaranello* in *Bollet-*

tino d'arte, 1907, fasc. XII. L'autore conclude: « *I mosaici di Casaranello sono strettamente connessi col-l'arte siriana. Neppure c'è bisogno di far rilevare, tanto essa è evidente, l'importanza del fatto che il primo monumento dell'arte cristiana primitiva conosciuta in quelle regioni dell'Italia, ci rivela le sue origini orientali* ».

I mosaici di Casaranello, che vengono dallo Haseloff attribuiti al principio del secolo V, non presentano purtroppo figure ma solo stelle su fondo di cielo ed ornati ad intreccio, per cui non si possono utilmente confrontare con gli altri a noi pervenuti dell'Italia Meridionale,



Un santo martire (particolare)
Napoli, San Giovanni in Fonte

le cui origini artistiche, come per quelli di San Giovanni in Fonte, non sono ancora chiarite. I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte presso Santa Restituta a Napoli, sono troppo noti perchè sia necessario descriverli nuovamente nei particolari.¹ La vólta tutta



Un santo martire (particolare)
Napoli, San Giovanni in Fonte

decorata di mosaici, è impostata sulle pareti dell'edificio quadrangolare per mezzo di nicchie aperte nello spessore dei pilastri d'angolo. Nelle nicchie eran le quattro mezze figure sim-

¹ GARRUCCI, *Storia*, IV, tav. 269-70; MÜNIZ, in *Révue Archéologique*, 1883, pag. 16-30; C. STORNAJOLO, in *Atti del II Congresso internazionale di archeologia cristiana* (1900), Roma, 1902, pag. 269-276; E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Meridionale*. Paris, 1904, pag. 47 e segg.; GALANTE, *I mosaici del battistero di Napoli* in *Nuovo Bull. di arch. cristiana*, 1900; AJNA-

LOFF, *Mosaici dei secoli IV e V*. Pietroburgo, 1895, pag. 137-149 e 182-83. Le belle fotografie da cui son tratte le illustrazioni del presente articolo, mi furono gentilmente fornite dall'arch. Adolfo Avena, direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti per le provincie meridionali.

boliche degli evangelisti, di cui restano solo l'uomo e il leone; l'aquila è molto danneggiata, e il vitello è scomparso; gli archi che sormontano le nicchie son decorati con scene pastorali. Nel mezzo delle quattro pareti erano aperte delle finestre, tre delle quali ora sono chiuse, e ai lati di ognuna erano figurati due santi in piedi, con tunica e pallio, portanti corone. La calotta che forma il centro della cupola porta su un fondo turchino cosparso di stelle la croce aurea monogrammatica sormontata da corona, tenuta dalla mano divina,



Un santo martire (particolare)
Napoli, San Giovanni in Fonte

e fiancheggiata dalle due lettere A ed Ω. Dalla cornice decorata di fiori, di vasi, di uccelli, che circonda questo campo centrale si staccano otto larghe bande pure decorate con festoni uscenti da vasi, che dividono la vòlta in otto scomparti. Ogni scomparto è sormontato da un drappeggio di tende formanti baldacchino, in modo che al disotto rimangono otto campi trapezoidali che portano, in più o meno buono stato di conservazione le seguenti scene allusive al battesimo: Cristo che dà la legge al principe degli apostoli, la pesca miracolosa, le Marie al sepolcro,¹ la Samaritana al pozzo, le nozze di Cana: queste ultime due unite in un solo scomparto. Quel che fosse rappresentato negli altri quattro scomparti ora perduti, non possiamo dirlo, nè regge, come bene osserva il Bertaux, l'ipotesi del Müntz che vi



Simbolo di San Marco
Napoli, San Giovanni in Fonte

fossero l'Annunciazione e la Cena in Emaus. Il Müntz era indotto a quest'idea dal fatto che prima del recente ottimo restauro, vi erano in quegli scomparti dipinte quelle scene nel

¹ Molto giustamente identificata dal BERTAUX; della rappresentazione non rimane che l'angelo seduto in-

nanzi all'edicola, e un frammento di una delle donne che si inchina.

secolo XVII, e si poteva credere che il pittore secentista avesse condotto l'opera sua sulle tracce dell'antica. Ma oltrechè quelle scene non sarebbero a posto in un battistero, i pochi resti musivi rinvenuti al disotto accennano a scene assolutamente diverse dalle pitture che li ricoprivano.

Dal punto di vista della tecnica i mosaici di San Giovanni in Fonte sono di un grande interesse: essi offrono una specie di miscuglio tra la maniera che si riscontra nei mosaici antichi dei pavimenti di Pompei e di Roma, con i passaggi dalle luci alle ombre sapientemente degradati, e la maniera che poi sarà propria dell'età medioevale, con bruschi passaggi dalle tinte tenui alle più cupe. Quanto allo stile, i confronti con le pitture contemporanee delle catacombe non possono essere troppo stretti data la differenza della tecnica; di più i pittori delle catacombe, tutti rivolti al valore simbolico delle loro figurazioni, si limitavano più spesso ad abbozzare e schizzare rapidamente in pochi tratti le figure delle loro



Simbolo di San Matteo
Napoli, San Giovanni in Fonte

composizioni, mentre nei mosaici di necessità i lineamenti vengono ad esser ben netti, le figure quasi ritagliate sui fondi, le pieghe e i contorni fortemente tracciati.

A San Giovanni in Fonte i santi rappresentati sulle pareti ai lati delle finestre, che certamente raffigurano dei martiri napoletani poichè trovano perfetto riscontro in quelli delle catacombe di San Gennaro, sono, tranne quello barbato, un prodotto d'arte puramente locale: la costruzione delle teste è tutta classica, i visi sono larghi e ben modellati, gli occhi rotondi, le pose corrette. Questo stesso stile pieno di classica divinità appare nella scena della pesca miracolosa, nella decorazione delle cornici portanti motivi di animali e di piante, e nei simboli degli evangelisti posti nelle nicchie.

Invece nella rappresentazione della Samaritana al pozzo, in quella delle nozze di Cana, e nell'altra della *traditio legis*, appaiono caratteri tutti diversi. Grandi passaggi non attenuati da luci ad ombre, specialmente nei visi che paiono così segnati da rughe; occhi profondi, incavati, le pieghe formate da grossi solchi neri nelle carni predomina il verde chiaro, che digrada nei contorni in bianco lattiginoso. Il Cristo nella scena della *traditio legis*, col viso che si va restringendo verso il mento mentre presenta un allargamento eccessivo alle tempie, secondo il tipo che troveremo poi comune in tutta l'arte dei secoli posteriori, non ha niente a che fare con quello della pesca miracolosa, classico, imberbe: in questa scena è il Cristo

dell'arte cimiteriale che appare per l'ultima volta, con uno di quei larghi gesti che sono comuni nell'età primitiva cristiana.

Nella *traditio legis* siamo invece in presenza di un tipo nuovo, di aspetto quasi bar-



Scena pastorale. Napoli, San Giovanni in Fonte

barico, con il bianco degli occhi fortemente segnato, similissimo a quello che appare nel codice purpureo di Rossano (VI secolo). Se guardiamo alla testa della Samaritana, anche



Scena pastorale. Napoli, San Giovanni in Fonte

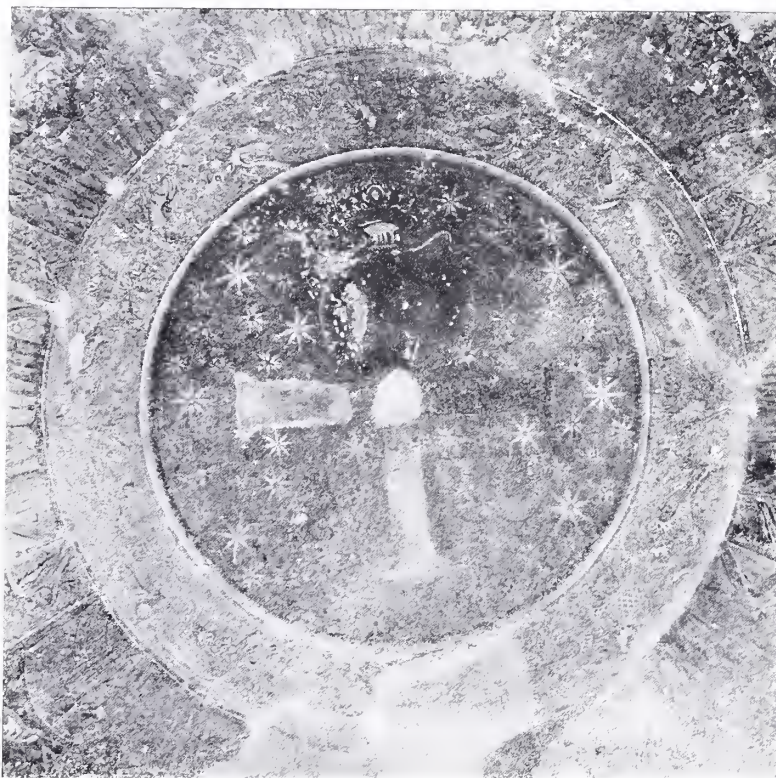
qui riscontreremo un tipo, che, pur derivando dall'arte ellenistica, è proprio esclusivamente dell'Egitto, e appare di consueto nelle tavolette ad encausto del Fajum, nelle mummie dipinte,¹ nelle pitture di Palmira,² nelle tavole cristiane del monte Sinai, ora conservate al-

¹ MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*. Roma, 1906, fig. 6.

² B. FARMAKOVSKY, *La pittura a Palmira*, in *Bull. dell'Istit. arch. russo di Costantinopoli*, VIII, (1903), 3.

l'Accademia Ecclesiastica di Kieff,¹ è il tipo femminile dal viso rotondo, dai capelli scriminati e rilevati, e i grandi occhi, comune nel IV secolo in Oriente. Le due figure maschili del miracolo delle nozze di Cana sono assolutamente affini a quelle del codice purpureo di Rossano; si muovono nello stesso modo, al modo stesso sono vestite.

Queste differenze di stile hanno suggerito ad alcuni studiosi, che le hanno in parte notate, l'idea che i mosaici di San Giovanni in Fonte non appartengano tutti alla stessa età; e si sono attribuite quelle in cui più è viva la tradizione classica ad un tempo di molto anteriore alle parti in cui noi abbiamo notato più chiare le tracce dell'influsso orientale. Lo Stornajolo² che è più reciso nelle sue affermazioni, pensa che appartengano a un periodo più antico le zone ornamentali, la croce monogrammatica nel centro della vòlta, la scena della pesca, i servi che versano acqua nelle idrie, i simboli evangelici, le scenette



La calotta centrale della volta. Napoli, San Giovanni in Fonte

pastorali nelle nicchie, e le tre immagini imberbi di santi. Invece la *traditio legis*, la figura della Samaritana e il santo barbato, sarebbero di epoca posteriore; anche tra le sei idrie del miracolo delle nozze si dovrebbe distinguere tra le due più vicine alla Samaritana, che sarebbero più antiche e le altre quattro.³

Ma a parte che queste distinzioni non sono esatte, perchè ad esempio i servi delle nozze di Cana sono trattati allo stesso modo che la Samaritana, e tutto lo scomparto in cui si trovano, non è possibile stabilire tra le varie parti dei mosaici di San Giovanni in Fonte una differenziazione cronologica. Guardiamo per esempio al santo barbato che dovrebbe esser posteriore agli altri: in esso ritroviamo l'identico trattamento delle tessere, le identiche

¹ N. KONDAKOFF, *Monumenti d'arte cristiana sull'Athos*. Pietroburgo, 1902, fig. 52, 53, tav. XLVIII-XLIX.

² Op. cit., pag. 275.

³ Il Bertaux crede che solo le figure della Sama-

ritana e del Cristo dator di legge siano posteriormente rifatte nel secolo VI. Ma stilisticamente non ci pare che la Samaritana sia diversa dai due servi che le stanno accanto.

gradazioni di colore che si vedono nei due servi che versano acqua nelle idrie, e questi alla loro volta hanno le carni soffuse di verde degradante in bianco, come la figura simbolica di San Matteo in una delle nicchie. E l'oro che illumina le vesti del Cristo datore di legge, appare nel manto della stessa figura evangelica, come qua e là nel fogliame dei costoloni decorativi, sul corpo del leone alato e nelle scenette pastorali sul davanti degli archi delle nicchie.

A noi pare in conclusione che le differenze stilistiche sopra notate, non possono condurre a una distinzione cronologica: nei mosaici di San Giovanni in Fonte ci troviamo in presenza dell'opera di due gruppi o botteghe di artisti, che diversamente educati, uniscono le loro forze ad un unico scopo: gli uni fedeli alla tradizione ellenistica ancora rigogliosa; gli altri attratti dalla nuova corrente orientale destinata a sostituirsi a quella.

A qual tempo debbonsi assegnare i mosaici del battistero napoletano? Prima del restauro, egregiamente eseguito dall'Ufficio regionale napoletano, gli scrittori erano d'accordo



La Samaritana. Le nozze di Cana. Napoli, San Giovanni in Fonte

nell'assegnarli alla fine del secolo v; dopo il restauro, essendo meglio risaltata la classica nobiltà di una parte di essi, quasi tutti gli archeologi d'accordo hanno creduto, come si è detto, che i mosaici appartenessero a due epoche diverse, attribuendo i più antichi all'età costantiniana. Le notizie storiche disgraziatamente non ci aiutano troppo: le cronache locali di Giovanni Diacono¹ e il catalogo bianchiniano² parlano di due battisteri edificati da vescovi napoletani, il primo fondato da Sotero (465-492) detto «fontis majoris» (*Fecit et baptisterium fontis majoris intus episcopio; fuit temporibus Hilarii, Simplicii, Felicis papae et Leonis imperatoris*); l'altro fondato da Vincenzo (554-578) detto «fontis minoris» (*Fecit baptisterium fontis minoris intus episcopio, et accubitus juxta positum grandis operis depictum*). A seconda che hanno attribuito i mosaici ad epoca più o meno antica, gli scrittori li hanno riferiti a Sotero o a Vincenzo; ma come giustamente osserva lo Stornajolo, Napoli aveva una basilica fatta da Costantino, che è citata dal *Liber Pontificalis* e da altre cronache, ed è naturale pensare che avrà avuto il suo battistero. Ma noi non possiamo convenire coll'egregio scrittore quando vuol riferire all'età costantiniana i mosaici in questione: am-

¹ *Chronicon episcoporum neapolitanorum*, in CAPASSO, *Mon. ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*. Napoli, 1881, I, pag. 165.

² CAPASSO, loc. cit., pag. 223.

messa come necessaria la contemporaneità di tutta la decorazione musiva di San Giovanni in Fonte, non è possibile una datazione più antica del v secolo.

Il Bertaux assegna recisamente i mosaici al tempo del vescovo Sotero (465-492).

Anche i riscontri iconografici ci persuadono a non scendere più indietro del secolo v. Prima di ogni altro ci gioverà l'esame di due monumenti che avendo uguale destinazione si prestano meglio ai confronti: intendiamo i due battisteri di Ravenna, quello degli Ariani e quello degli Ortodossi. Una prima ragione dell'analogia deriva dalla forma stessa degli edifici: essendo i battisteri costruzioni centrali rotonde od ottagonali sormontate da coperture a vòlta, ne viene di conseguenza la decorazione del centro della volta stessa con un campo rotondo e la divisione in scomparti. Nel battistero degli Ortodossi, i cui mosaici¹ sono della metà del v secolo, cioè di pochissimo posteriori a quelli napoletani, vediamo nel campo centrale una scena allusiva alla destinazione dell'edificio: il Battesimo di Cristo nelle acque del Giordano. I sottili rami che scendono dalla periferia dividono il campo della vòlta in dodici scompartimenti con le figure degli apostoli.

La stessa ornamentazione è nel battistero degli Ariani,² posteriore al precedente. Come si vede, in questi due monumenti la concezione è molto diversa da quella del battistero



Dominus legem dat. Napoli, San Giovanni in Fonte

napoletano: invece di ricorrere come a Napoli ad una serie di 'rappresentazioni evangeliche simboleggianti il battesimo, si è posta nel centro la figurazione del battesimo più famoso e importante. Come concezione generale la decorazione di San Giovanni in Fonte, appartiene dunque a una tradizione più antica poichè vi predomina il simbolismo come nell'arte delle catacombe. Però iconograficamente le rappresentazioni sono molto più sviluppate, non ridotte ai minimi termini come avviene nell'arte cimiteriale, ma svolte in tutti i loro particolari. Ed alcune di esse non trovano riscontri anteriori al sec. vi o alla fine del v, come quella delle *Marie al sepolcro*, che dal piccolo frammento rimastone possiamo facilmente ricostruire sul tipo di quelle dell'evangelario siriano del monaco Rabula, nelle ampolle di Monza, nel dittico del duomo di Milano.

La croce figurata in un cielo stellato, è una rappresentazione molto diffusa, che si inizia col secolo iv e continua nel v e nel vi. Nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna si vede

¹ GARRUCCI, *Storia*, tav. 226-227; CH. DIEHL, *Ravenna*, Paris, 1903, pag. 5, 37, 40.

² GARRUCCI, *Storia*, tav. 241; CH. DIEHL, *Ravenna*, fig. a pag. 45.

nel cielo azzurro tra stelle l'aurea croce; a Sant'Apollinare in Classe¹ vi è la stessa composizione (VI secolo), e sappiamo che essa era figurata nel soffitto di una delle sale del palazzo di Costantino. (Τὸ τοῦ σωτηρίου πᾶσους σύμβολον ἐκ ποικίλων συγκείμενον καὶ πολυτελῶν λίθων ἐν



La pesca miracolosa. Napoli, San Giovanni in Fonte

χρυσῷ πολλῷ κατεργασμένον...) ² La croce monogrammatica, con la lettera P si riscontra frequentemente nelle pitture delle catacombe napoletane. ³

Per le altre rappresentazioni il Bertaux rileva bene con numerosi confronti, che non sono d'origine romana e che trovano riscontro più spesso nei mosaici ravennati. E pure con l'arte ravennate trovan riscontro, per quanto si può concluderne dalle descrizioni di Paolino da Nola (410-431), i mosaici coi quali egli decorò le quattro piccole basiliche e la maggiore che sorgevano presso Nola in onore del martire Felice, e che erano contem-

¹ GARRUCCI, tav. 265; DIEHL, figura a pagine 67 e 71. gina 1109).

² EUSEBII, *Vita Constantini* (Migne, gr. XII, pa-

³ GARRUCCI, tav. 99, 1; 103, 1, 2.

poranei, secondo la nostra datazione, a quelli di San Giovanni in Fonte.¹ Nei resti della decorazione musiva di San Prisco a Capua Vetere, e, per quanto è dato giudicarne dai rozzi disegni pervenutici,² anche nei mosaici distrutti che erano nell'abside e nella cupola, si nota lo stesso miscuglio, lo stesso incontrarsi delle due arti romana ed orientale.

Dall'estrema punta della penisola salentina, fino a Napoli e a Capua, si spingeva verso Roma, lasciando tracce numerose, la nuova corrente orientale destinata più tardi coi monaci basiliani ad affermarsi senza contrasto nel mezzogiorno d'Italia.

ANTONIO MUÑOZ.

¹ I riscontri coi mosaici ravennati sono rilevati nel bello studio del WICKHOFF, *Das Apsismosaik in der Basilica des H. Felix zu Nola. Versuch einer Restau-*

ration, in *Römische Quartalschrift*, III, (1889) pagine 158-176.

² GARRUCCI, tav. 254-257.

STUDII ANTONELLIANI



RECENTI biografi di Antonello da Messina¹ hanno parlato dell'Ecce Homo che nel secolo XVII Vincenzo Auria aveva veduto presso Don Giulio Agliata in Palermo, e in cui aveva letto: *Antonellus de Messina me fecit 1470*. Dopo, si perdettero le tracce del quadro, e rimasero infruttuose le ricerche di Lazzaro di Giovanni nel 1818. Il quadro era passato nella raccolta del principe di Tarsia e in quella del duca di Grasso, poi nella famiglia Lazzari di Napoli, presso un componente della quale, Don Dionisio Lazzari, esso fu visto e disegnato dal Cavalcaselle² (fig. 1). Il quale nella sua storia citò il quadro come appartenente al signor Zir di Napoli, presso cui ebbe occasione di vederlo anche il Morelli. Dopo ciò, null'altro

si è saputo di esso, se non che si vociferava che fosse stato venduto a Parigi.³ In questa città appunto, nella collezione del barone Schickler, esiste un Ecce Homo (v. tav.) che, per la sua identità con il disegno del Cavalcaselle, si deve ritenere quello veduto a casa Zir. Il cartellino letto chiaramente con la data del 1470 dall'Auria nel secolo XVII è oggi confuso. Il Cavalcaselle lo trascrisse così: « 147. | Antonellus Messanus | me ».

Io sono riuscito a leggere soltanto: *Antonellus messanen*. Il fondo è, come di solito, nero. Le carni sono molto arrossate nel volto, il quale rotondeggia per gradi di ombre rossastre. Ora dunque sono tre i tipi conosciuti di Ecce Homo che Antonello immaginò:

1° legato alla colonna, di cui l'originale è perduto, ma si conservano tre repliche: una di un seguace che ha firmato col nome del maestro nella Galleria di Venezia, una di Andrea Solario nella galleria Cook a Richmond, una di Pietro da Messina nella galleria di Budapest; un altro di grande bellezza d'espressione, con carni molto annerite, forse di un imitatore lombardo, negli appartamenti privati di S. M. il Re d'Inghilterra (Londra, Buckingham Palace);

2° incoronato di spine, col capo leggermente piegato a sinistra, di cui l'originale si conserva nella Galleria di Piacenza; una replica indebolita, addolcita, con sentimentalismo melenso, forse lombardesca, nel palazzo Spinola di Genova; un'altra nel Museo Civico di Novara;⁴

¹ LA CORTE CAILLER, *Antonello da Messina*, in *Archivio Storico Messinese*, IV (1903), pag. 363; DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*. Documenti per servire alla storia di Sicilia pubblicati a cura della Società siciliana per la storia patria, volume IX, serie IV, Palermo, 1903, pag. 41-42.

² I manoscritti del Cavalcaselle, lasciati alla Biblioteca Marciana, sono per esser riordinati dal dot-

tor Fogolari, alla liberalità del quale debbo di averli potuti studiare. Anche le notizie dei passaggi del quadro sono tratte dal manoscritto del Cavalcaselle, che forse le ebbe dal Don Lazzari in persona.

³ LA CORTE CAILLER, op. cit.

⁴ Citata dal Brunelli in *L'Arte*, XI (1908), pag. 224. La posizione della testa in questa replica è quella del Cristo di Piacenza e non della collezione Schickler.

3° incoronato di spine, col capo ancor più inclinato a destra, di cui l'unico ed originalissimo esemplare è quello che abbiamo esaminato.

E in ordine di tempo è questo il primo, perchè quel di Piacenza è del 1473, mentre il tipo del Cristo alla colonna si può pensare creato nell'Alta Italia, cioè dopo il 1475, date le repliche veneziane e lombarde conosciute.

Antonello non ha sentito nel 1470 nè la rassegnazione del Dio, come sentì tre anni dopo, nè il dolore dell'uomo, che forse riprodusse nel suo tempo veneziano. Nel Cristo Schickler la bocca è atteggiata a lamento; gli occhi, a preghiera; ma tutto il corpo tornito,

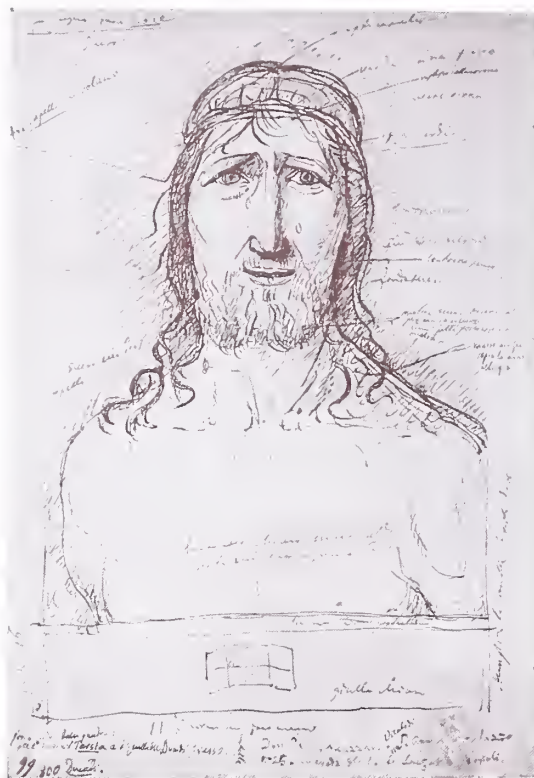


Fig. 1 — Disegno di G. B. Cavalcaselle
dall' *Ecce Homo* di Antonello
Venezia, Regia Biblioteca di San Marco

giovane, fiorente rende leggiero, sopportabile lo spasimo. È nel paziente l'espressione di bimbo crucciato per dolore che passa; egli ha troppa vita per morire.

Il rilievo è ottenuto fortissimo; le sfumature indicanti i passaggi dei piani sono trattate con una gradazione così dolce che le membra tondeggiano, mostrando così chiaramente il desiderio di Antonello di avvicinare il corpo ideale dell'uomo alla figura del cilindro.

* * *

Nel Museo di Reggio Calabria è una tavoletta (n. 4005) rappresentante tre angeli con fiaccole tra montagne (fig. 2). A sinistra è una fonte, un albero e una serie di montagne, prima brune, poi azzurrine che finiscono nel mare; a destra le montagne s'appressano ai tre angeli dai camici bianchi. Le pieghe dei camici sono a cannelloni cilindrici, e talora si spezzano in andervieni retti ed eguali. Gli ovali dei volti sono grassocci e tendenti al cilindrico; abbondanti e lunghi i capelli che li incorniciano, provvisti di lumeggiature. Le affinità con Antonello nel tipo dei volti, nel trattamento delle pieghe, e soprattutto nella gran scienza



L'ARTE. XI, fasc. VI.

ANTONELLO DA MESSINA: ECCE HOMO
Parigi, Collezione Schickler - (Fotografia Braun)

del rilievo mi sembrano tanto evidenti, che non dubito di attribuire a lui stesso l'opericiola.¹ Essa è certamente un frammento (largo m. 0, 294, alto m. 0.213). Del quadro cui partecipava doveva costituire la parte superiore, come indicano le montagne; e la parte sinistra, come indicano gli angeli che sono voltati verso destra. Essi tengono delle fiaccole: la scena era dunque notturna. E la mente non può a meno di pensare a un Presepe o a un Annunzio ai pastori come soggetto del quadro, coronato dunque da una serie di angeli,

* * *

Per la conoscenza dell'Annunziiazione di Palazzolo Acreide, che già fu pubblicata ne *L'Arte*, (a. IX (1906), pag. 453) credo non sarà inutile il confronto con un'altra Annunziiazione (fig. 3) conservata nella chiesa della Maddalena di Aix (Provenza) e attribuita, quando fu mandata all'Esposizione dei Primitivi Francesi, alla scuola di Borgogna. Non c'è ragione di ammettere che Antonello abbia veduto il quadro di Aix: date quindi le moltissime ed evidenti



Fig. 2 — Antonello da Messina: Angeli con fiaccole
(frammento)
Reggio Calabria, Museo

rassomiglianze, credo converrà pensare che ambedue derivino da un originale comune. E poichè, come vedremo, alcuni elementi sono più logici nel quadro di Aix che in quello di Antonello, si deve pensare che il quadro di Aix è il più vicino all'originale, e che Antonello si è distaccato dal modello per tendenza artistica personale differente.

Nel quadro di Aix la scena è posta nel vestibolo della chiesa (concetto fiammingo per simboleggiare la chiesa fondata da Cristo), il quale è sostenuto da colonne. Una di esse divide i due personaggi; e per ragione, sia pur grossolana, di prospettiva, la colonna è stata posta più vicino all'angelo che alla Madonna. Antonello o non capisce o non cura il concetto simbolico, trasforma la chiesa in una camera, mantiene bensì la colonna divisoria, sia pure trasforman-

¹ Sono lieto di poter dare a questa attribuzione la sanzione di un'autorità. Mr. Bernhard Berenson, avendo veduto recentemente il quadretto, ha avuto la gentilezza di scrivermi: « it is undoubtedly by Antonello, and a perfect jewel ». Nonostante le richieste, ripe-

tute già da quasi due anni, per fare fotografare il quadretto, non posso presentare ai lettori se non la riproduzione di un'orribile fotografia, ottenuta con una mia macchinetta istantanea.

dola di gotica in classica, e la mantiene proprio nella stessa posizione, più vicina all'angelo che alla Madonna. Alla sinistra di essa, in ambedue i quadri, è l'angelo inginocchiato, avvolto in un ampio manto, che giungendo largamente in terra forma un ammasso voluminoso di pieghe. Le ali hanno il gomito molto rialzato al disopra della testa di Gabriele, il quale è rappresentato nell'atto di dare il saluto: a questo scopo alza in ambo i quadri leggermente il mento (solo nel quadro di Aix è scritto innanzi alla bocca: *Ave Maria*, ecc.) e allunga il braccio come per far parlare anche le mani. Esse hanno dita lunghissime e molto flessibili. Anche i volti sono assai simili nei due Gabriele: quello di Antonello è più forte, quello francese è più fine; ma in ambedue è lo sguardo fisso come di chi è incantato, in ambedue l'alta fronte è coronata da abbondanti e tortuosi capelli che ricadono fin sopra le spalle.

Anche nella Madonna le somiglianze sono molteplici: ambedue sono inginocchiate e avvolte in amplissimo manto che si sparge con grosse pieghe sul terreno, ambedue piegano leggermente il volto, largo e con zigomi forti, con profondo il solco che conduce agli occhi, con i capelli abbondanti e incollati. I limiti dell'ombreggiatura della guancia sono gli stessi, sebbene Antonello ombreggi con ben maggiore sapienza e produca un più forte rilievo. La veste delle due Madonne è scollata in forma circolare, e lascia scorgere un collo robusto. Persino l'ornamento della stanza è ripetuto in ambo i quadri. Ciò basta a dimostrare quanto è stato supposto, che le somiglianze non sono casuali e che vi sono indizi per ritenere più vicino all'originale comune il quadro di Aix.

Nonostante le poco giustificate proteste del Bouchot,¹ ci sembra innegabile la derivazione del quadro di Aix da un modello dei Van Eyck.² Il De Loo, premesso che per il taglio dei capelli e delle maniche il quadro si può datare con certezza tra il 1440-50, osserva che il tipo della Vergine è Van Eyckiano; il taglio del volto, i piccoli occhi, le palpebre leggermente gonfiate, la piccola bocca si ritrovano nella santa che tiene tre corone (collezione Rotschild) e nella moglie dell'Arnolfini (Londra, Nat. Gallery). Non solo, ma anche la proporzione tra figure e architettura, e l'esecuzione minuziosa degli oggetti di dettaglio sono conformi al sistema dei Van Eyck.

Le Annunziazioni conservate dei Van Eyck sono, come è noto, tre. Quella di Pietroburgo proviene da Digione e la sua composizione è stata modificata per adattamento alla forma di uno sportello laterale di ancona: perciò Gabriele deve rimanere in piedi, mutando così la scena completamente. E nella stessa posizione si trova nell'esterno dell'anconetta della Galleria di Dresda. Nemmeno nell'Annunziata che decora due scomparti esterni della pala di Gand si trovano corrispondenze di concezione con il quadro di Aix. L'angelo è bensì inginocchiato, ma ha una mossa differente: non alza la testa come per dare l'annuncio più ad alta voce, ma piega la testa in avanti, non allunga le braccia ma le avvicina al petto. Esso è meno araldo, meno padrone di sé: è più timido, meno grave, più ingenuo. Ma non tutte le Annunziazioni dei Van Eyck ci sono conservate: dobbiamo ricordare che Bartolomeo Facio vide, ammirò, esaltò l'Annunziata di Giovanni Van Eyck che al suo tempo si trovava a Napoli, nel palazzo d'Alfonso d'Aragona,³ e che oggi è perduta.

Ma non solo nei due quadri di Aix e di Palazzolo Acreide Gabriele assume l'atteggiamento di araldo: anche nell'Annunziata di Jacopo Bellini a Brescia (1444) e di Giusto di Ravensburg a Genova (1451). Il carattere d'oltr'Alpi assunto dal quadro del Bellini è evidente soprattutto nel volto, nell'atteggiamento, nelle vesti e nelle ali di Gabriele, ed è carattere tanto più notevole in quanto non si è mai trovato accenno di esso in altre opere di Jacopo. E la somiglianza fra i due arcangeli del Bellini e di Giusto di Ravensburg è strettissima, persino nel modo di piegare il ginocchio e di alzare la mano. L'opera di Giusto

¹ HENRI BOUCHOT, *Les Primitifs Français*, Paris, 1904, pag. 250.

² G. HULIN DE LOO, *L'exposition des Primitifs*

Français, Bruxelles-Paris, Floury, 1904, pag. 35.

³ BARTHOLOMEI FACII, *De Viris Illustribus*, (1455-56)

Florentiae, 1745, pag. 46.

è posteriore di sette anni a quella di Jacopo; ma non si può certo supporre che un tedesco abbia copiato da un veneziano delle forme d'oltr'Alpi. Dunque abbiamo un secondo caso in cui due quadri debbono aver avuto un modello comune. Ma l'Annunziazione di Giusto contiene la Vergine che volge la testa alle parole dell'angelo, mantenendo costante la contraria posizione del corpo. E questo è un motivo comune ai Van Eyck, usato nelle loro Annunziazioni conservateci e in quelle della loro scuola. In questo secondo caso dunque abbiamo una ragione più diretta per ricorrere a un modello comune dei Van Eyck.

Ma il secondo gruppo e il primo hanno fra loro relazione? La grande diversità tecnica



Fig. 3 — Scuola di Borgogna (?): Annunziazione. Aix, Chiesa della Maddalena

negli artisti, le cui quattro Annunziamenti sono oggetto della nostra osservazione, rendono naturalmente meno evidenti queste relazioni. E la figura della Madonna è la più mutevole. Ma il Gabriele si presenta nei quattro quadri quasi sempre di profilo, inginocchiato, sempre nell'atto di pronunciare il saluto, con le braccia avanzate, con la testa eretta, l'ampia capigliatura, le grandi ali abbassate. Questa costanza di pose e di forme non può che sorprenderci, in artisti d'origine tanto differente.

Ma anche quando si supponesse che il tipo comune del Gabriele risalisse a un modello perduto del grande fiammingo, le diversità sono certamente dovute a due correnti diverse della tradizione. E mentre ora non ci è possibile determinare quale fosse la corrente cui si attennero Jacopo Bellini e Giusto di Ravensburg, il De Loo indica, con acume che ci sembra pienamente giustificato, le affinità del maestro dell'ancona di Aix e di Conrad Witz. Non lo seguiremo ciecamente quando a questo riavvicinamento il De Loo vuol dare

valore storico d'influsso dell'anonimo maestro sul Witz:¹ ma questo non serve al nostro scopo. Il Witz interpreta la natura in maniera simile a quella dei Van Eyck, ma con maggiore sommarietà e con maggiore unità di piani. E le forme giovanili di Antonello (quando vogliamo astrarre da qualsiasi dato storico e interpretarle puramente a seconda dello stile) sono basate su tecnica eyckiana modificata in senso più sommario, più unito, più con piani continui. Il Witz non seppe abbellire le sue figure sfruttando questa tendenza, perchè non ebbe nessun criterio ideale delle proporzioni umane. Antonello sì: e il suo criterio fu quello



Fig. 4 — Alvise Vivarini: Ritratto. Parigi, Collezione Schickler
(Fotografia Braun)

d'iscrivere le forme in un cilindro. Con ciò non intendiamo affatto di avanzare un'ancor nuova ipotesi sull'educazione di Antonello. L'applicazione di queste osservazioni stilistiche alla storia ci sembra, per la scarsità dei dati, impossibile. Ci basti di sapere che, sia ch'egli abbia viaggiato in Fiandra o in Ispagna, sia che sia stato educato a Messina o nel continente, ha cominciato a produrre l'arte sua con una tendenza modificatrice della tecnica eyckiana, tendenza che se non fu comune nelle Fiandre a causa del nuovo caposcuola Ruggero Van

¹ Dello stesso avviso è C. DE MANDACH, *Conrad Witz et son retable de Genève*, in *Gazette des Beaux-arts*, t. 38 (1907), pag. 353-384.

der Weyden, che s'indirizzò per una via differente, non fu neppur solitaria, ma condivisa dal maestro dell'Annunziata di Aix e da Conrad Witz.¹

* * *

Nella collezione del barone Schickler, di cui ho parlato nel principio di questo mio studio, esiste un altro quadro attribuito ad Antonello. È un ritratto di giovane (fig. 4), il cui colore impressiona subito per vivezza e scintillio, per i contrasti di luce e d'ombra con poca graduazione interposta sì che, per esempio, la guancia invece di rotondeggiare gira



Fig. 5 — Alvise Vivarini: Ritratto. Londra, Nat. Gallery
(Fotografia Anderson)

ad angolo smussato. Grossa è la cappa dei capelli, che dà rilievo alla faccia luminosa. Tali caratteri sono proprii di un artista più ardito, più duro, meno prudente, meno armonico, meno fine di Antonello. Tuttavia l'impressione prima e fugace che i caratteri generali di

¹ Il mio amico dott. E. Brunelli ha sostenuto ne *L'Arte*, 1908, pag. 302 e seg., che un influsso veneziano, anzi vivarinresco, abbia avuto luogo in Sicilia prima o nel momento dell'educazione d'Antonello; e cita a sostegno un pentittico esistente presso Castelbuono tutto ispirato all'arte di Bartolomeo Vivarini. Non ho visto il quadro, ma non dubito che sia così. Ciò non toglie che il B. non abbia dato una risposta

affermativa alla domanda se esistano elementi veneziani nel Polittico di Messina (1473) o nell'Annunziata di Palazzolo Acreide (1475). Se egli troverà e indicherà tali elementi, non avrò più ragione di ritenere che Antonello non sia andato a Venezia prima del '75. Ma io tali elementi non li vedo. E se non si trovano nelle opere del primo tempo, perchè pensare a influsso veneziano sul giovane Antonello?

Antonello si riscontrino in questo ritratto è naturale; e perciò conoscitori anche valenti hanno creduto e credono che il ritratto sia opera sua. Ho pensato perciò di riprodurre a confronto il ritratto di giovane della collezione Salting, ora depositato alla National Gallery di Londra, opera indubbia di Alvise Vivarini,¹ con cui il ritratto Schickler ha evidenti affinità di fattura. Si osservi la maniera di ombreggiare la guancia, di segnare la bocca, il naso, gli occhi. Il ritratto Schickler è più ardito anche del ritratto Salting; è anche più alvisiano. Con le sue forme squadrate, con le sue figure « tutte di un pezzo », poche volte Alvise ha raggiunto ne' ritratti tanta energia di vita.

LIONELLO VENTURI.

¹ Per Alvise Vivarini ritrattista cfr. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, London, 1901, pagine 83-95.

MISCELLANEA

Uno studio di Rembrandt negli Uffizi di Firenze. — La più grande collezione di disegni a mano che esista al mondo, il Gabinetto degli Uffizi, ricco,

gloriarsi di possedere un solo foglio genuino del maggiore fra i pittori olandesi.

Nella minuziosa rivista di tutta la collezione da me



Rembrandt: Studio. Firenze, Galleria degli Uffizi

come nessun'altro, di disegni di tutte le scuole artistiche italiane, possiede pure un numero assai ragguardevole di scelti studi di altri paesi e d'altre scuole.

Tuttavia sino a poco tempo fa esso non poteva

intrapresa qualche tempo fa, mi riuscì di scoprire in una cartella recante la soprascritta: « Disegni di figure scarti » che si trovava nella Sezione italiana della Collezione stessa, un disegno a penna con l'indicazione

«Ignoto», il quale indubbiamente spetta a Rembrandt. Il soggetto del disegno è un tema spesso sfruttato da Rembrandt: «Il riposo durante la fuga in Egitto».

L'asino sta fermo e tranquillo. Il bambino dorme in seno alla madre. Giuseppe tiene sotto il braccio sinistro un sacco da viaggio, mentre col destro solleva un oggetto, che può ben essere il suo bastone da pellegrino. A destra, nell'angolo inferiore, si osserva una figura maschile curva in atto di slegare o di legare in

Il disegno è posto adesso in una speciale cartella; esso porta il numero 18328 e misura 15 cm. in larghezza e 16 $\frac{1}{2}$ in altezza.

EMILIO JACOBSEN.

Un'opera inedita del Palmezzano. — Al novero delle opere di Marco Palmezzano va aggiunto, secondo ogni verosimiglianza, un Presepio appartenente alla collezione Scialoja. Ricorrono nella piccola composi-



Marco Palmezzano: il Presepio. Roma, Collezione Scialoja

fascio alcune cose. Questa figura può ben essere anch'essa uno studio per il San Giuseppe.

Fra i molti disegni autentici che possono citarsi per un confronto, mi limiterò a menzionare l'*Adorazione dei Re Magi*, riprodotta in una bella tavola dei «Disegni a mano di antichi maestri in Monaco, foglio 45», che si trova nel Gabinetto di Monaco.

Peccato che il nostro disegno sia in cattivo stato e la testa di Maria sia stata del tutto perduta.

Il cartone tuttavia merita attenzione come l'unico del grande maestro che — per quanto m'è noto — esista nelle pubbliche Collezioni d'Italia¹.

¹ Alcuni disegni nell'Accademia di Venezia e nel Museo Nazionale di Napoli attribuiti al maestro, mi sembra debbano piuttosto appartenere alla sua scuola.

zione tipi familiari ai conoscitori dell'umile maestro: il San Giuseppe rude e burbero dall'elice caratteristica,¹ i putti paffuti dalle forme arrotondate all'eccesso, la Madonna dalle dolci e devote ma inespressive e inintelligenti sembianze di monachella. E vi si manifestano insieme le tracce degli influssi veneti e bolognesi che il Palmezzano subì: più chiaramente e schiettamente i bolognesi, e forse in un'opera del Francia è da ricercare la fonte prima, donde questa e altre analoghe composizioni dello stesso autore derivano.² Ma la fonte è, nel caso, indiretta. Qui è

¹ La parte iniziale dell'elice è molto pronunciata e viene quasi a dividere nettamente in due parti la conca dell'orecchio: ciò che s'osserva frequentemente nel Palmezzano.

² La composizione ha un certo lontano sapore bellinesco, spie-

palese che il Palmezzano si limitò a fare una riduzione di qualche opera sua propria; ed egli, nel ridurre a più modeste proporzioni il motivo già trattato e pertrattato in vaste pale d'altare, non seppe serbare un equo rapporto tra le figure e l'ambiente, onde questo difetta d'aria e di luce.

Nel 1530 il maestro dipinse il grande Presepio del museo di Grenoble, ove ritroviamo, identiche quasi in ogni particolare, le figure della Madonna e del Bambino.¹ Questa, parzialmente almeno, è la fonte diretta, che indica altresì in modo approssimativo l'età del nostro quadretto. Ed estendendo il riscontro alle altre piccole composizioni del Palmezzano, ov'è trattato il medesimo o un analogo soggetto, nessuna fra esse troviamo sotto ogni rapporto così affine a questa come la Santa Famiglia, datata 1536, dal museo di Padova. Circa il terzo decennio del secolo XVI è in conclusione a ritenere dipinto il Presepio della collezione Scialoja, poco prima cioè che avesse termine la feconda esistenza del Palmezzano.

ENRICO BRUNELLI.

Due quadri del XV secolo ritrovati a Monreale. — La tela del 1492, pervenuta al Museo di Palermo dal convento della Maddalena di Corleone, non è la sola in cui si osservi, dipinta ad olio da Tomaso De Vigilia, la figura dell'evangelista Giovanni, in atto di scrivere l'Apocalisse, un'altra identica nel soggetto, simile nei particolari è da molti anni custodita a Monreale dall'Ufficio dei monumenti in una cella del soppresso monastero dei Benedettini, dove, frugando nello scorso settembre tra gli avanzi polverosi di alcune vecchie pitture, quasi tutte immeritevoli di una collocazione migliore, mi fu dato di trarla in luce e di riconoscerne la singolare importanza artistica e documentaria.

L'apostolo vi è rappresentato a figura intera² dentro un'angusta cella, seduto a destra in un seggiolone di legno con alta spalliera a guisa di baldacchino, rivestita di stoffa azzurra, e intento a scrivere in un grande volume, che gli sta dinanzi sopra un tavolo coperto di panno verde, stringendo nella sinistra un piccolo calamaio. Assorto in un pensiero profondo e mistico egli socchiude dolcemente gli occhi cerulei e china sulle pagine, segnate da minuti caratteri, il viso imberbe, quasi femminile, adorno di un'aureola conchiliare gialla e in-

corniciato dai capelli castagni, che gli scendono lungo il collo. Una tunica rossa, su cui si avvolge un manto di color turchese, gli copre le membra sino ai piedi, ignudi nei sandali. A sinistra sopra un cassettoni di legno intagliato, si nota un leggio con asse cilindrica, che emerge da una corona di bianche nuvolette, è sostiene tre volumi aperti e altri libri chiusi, disposti a piramide. In basso la simbolica aquila, dalle ali raccolte, poggia gli artigli sul pavimento di marmo bianco e nero, presso al gradino di una predella di legno, che reca a grandi lettere il nome dell'autore e la data.

Già la menzione di un quadro con *S. Giovanni Evangelista del De Vigilia*, nell'elenco degli *oggetti d'arte, libri e documenti scientifici* di quel monastero, ceduti dal Demanio alla Commissione di antichità nel 1867³, me ne aveva fatto ritenere non improbabile l'esistenza, confermatami in seguito dal Prof. Salinas, cui era nota non soltanto quest'ultima vicenda, ma anche la precedente rimozione del dipinto dalla Chiesa palermitana di S. Giovanni degli Eremiti, *grangia* dei Benedettini, che con lodevole zelo l'avevano di là trasportato nella lor sede di Monreale per evitarne la completa e non lontana rovina.

Or siccome queste notizie venivano opportunamente ad aggiungersi a quelle fornite dal Di Marzo, che nella sua giovinezza aveva visto, *in brani*, sopra un altare dell'antico S. Giovanni l'immagine del titolare colla firma del De Vigilia e con l'anno 1488, da lui in seguito ritenuta distrutta⁴, ben comprendevo che l'esito favorevole delle mie ricerche, per quanto probabilmente utile all'incremento della pinacoteca del Museo di Palermo, nulla di nuovo avrebbe appreso agli studiosi sul pittore della soave Madonna di Risalaimi.

Si giudichi quindi della mia sorpresa nel constatare sulla superficie della tela, ripulita alla meglio, accanto al nome dell'artista, una data non mai supposta, anteriore non solo a quella trascritta dal Di Marzo; ma anche e di parecchi anni all'altra, che si legge nel più antico lavoro superstite, che sicuramente appartenga al nostro pittore: l'Eterno Padre col Crocifisso, del 1481, nella borgata Settecannoli, presso Palermo⁵.

Il San Giovanni di Monreale è infatti segnato: (T)OMAVS DE VIGILIA . PINSIT . MCCCC . LX . IND . VIII, nè alcun dubbio può sorgere sull'autenticità di questa iscrizione, che a differenza delle altre parti del dipinto, offese da un ignobile restauro, si conserva genuina, sebbene interrotta da frequenti lacune, che ne rendono difficile la lettura anche a breve distanza.

L'aspetto frammentario della firma spiega e giustifica l'errore, in cui cadde il Di Marzo, indicando come

gabile coi rapporti fra il Palmezzano e il Rondinello. Ma le figure della Madonna e del Bambino hanno un riscontro palese nelle figure corrispondenti dei quadri nn. 81 e 82 della Pinacoteca di Bologna.

¹ Il confronto si può estendere a un altro grande Presepio, quello di Brera (n. 469), che tuttavia, per la data segnatavi (1492), sembra appartenere a tutt'altro periodo della vita del maestro. Ma tal data è sospetta, e, a dimostrarne l'inattendibilità, vale appunto il fatto che il Presepio affine di Grenoble reca l'anno 1530.

² Il quadro misura m. 1.97 x 1.25.

³ G. MILLUNZI, *Il Tesoro, la Biblioteca e la Chiesa di Santa Maria Nuova in Monreale*, in *Archivio storico siciliano*, N. S., XXIII, 1903, Doc. LXXXII, pag. 459.

⁴ DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, pag. 101.

⁵ DI MARZO, *op. cit.*, pag. 97.

eseguita nel 1488, e non nel 1460, l'opera, forse appena intravista da lontano nell'oscura ed umida Chiesetta, dove si trovava in completo abbandono, errore che non gli permise di fornire la sola prova sicura dell'attività giovanile del De Vigilia, e di fissare, con sufficiente esattezza uno dei termini estremi, il più remoto, della sua produzione.

Purtroppo insieme alla tarda ma opportuna rettifica, l'illustre storico dovrà con dolore apprendere lo

dello stesso Santo, (Museo di Palermo, n. 544), cui la firma e l'anno 1492, apposti dal De Vigilia, e la rispondenza dei caratteri stilistici non valsero nel passato a conferire quell'indubbia autenticità, che il Di Marzo doveva in seguito validamente sostenere, restituendo al maestro queste ed altre opere, stimate copie, pel solo fatto che ci pervennero dipinte su tela¹.

L'esempio offerto ora dal quadro di Monreale, che conferma la preferenza costante del nostro artista per



Tommaso De Vigilia: San Giovanni Evangelista (1492)
Palermo, Museo Nazionale

stato miserevole in cui fu ridotto il quadro da un artista locale, (mi si dice il defunto Giaconia), che dopo aver proceduto al consolidamento della tela, ne coprì, quasi per intero, le armoniche e delicate tonalità con un nuovo strato denso e torbido di colore, che, qua e là staccandosi, nei punti dove non ha messo a nudo la primitiva preparazione a gesso, lascia appena per breve tratto scorgere l'antica crosta e la squisita eleganza della fattura originale.

Malgrado i danni subiti, il S. Giovanni del 1460 può utilmente paragonarsi all'altra figura, meno guasta,

l'uso della tela, di rado adottato dai suoi contemporanei, basterebbe per sè stesso a giustificare l'interesse del paragone proposto, se altre somiglianze di maggior rilievo, che intercedono tra le due varianti dello stesso soggetto, non ci dessero modo di accertare con nuovi elementi, in qual misura gli influssi catalani fossero accolti dall'opera di Tommaso all'inizio e sul declinare della sua laboriosa carriera.

Di tali influssi sarebbe erroneo non tener conto par-

¹ DI MARZO, *op. cit.*, pagg. 101-102,

lando del De Vigilia: a differenza del Quartararo, che li subì in parte, avvicinandosi piuttosto alla solida e incisiva modellatura dei fiamminghi, in lui l'assimilazione è così profonda ed organica da far ritenere dovuta a qualche maestro catalano, dimorante in Palermo, verso la metà del xv secolo il suo avviamento nel cammino dell'arte.

Non pochi indizi, palesi nel S. Giovanni del 1460, danno credito all'ipotesi; tra questi la scarsa plasticità

sua educazione catalana, a questa chiede ancora il gusto dei particolari decorativi, ne accentua anzi lo speciale carattere, introducendo negli ornati dei mobili ricchi meandri *a giorno*, simili a quelli, che si svolgono nel grande coro intagliato del Duomo di Palermo¹.

Un'ispirazione spontanea e libera allontana invece la figura dell'Apostolo dall'altra, che la precede. Il corpo, non più curvo sulle sacre pagine, si solleva con



Tommaso De Vigilia: San Giovanni Evangelista (1460)
Monreale, Magazzino dell'Ufficio dei monumenti

della figura, dai contorni quasi schematici, dalle membra soverchiamente magre e allungate sotto le pieghe rigide e continue dei panni, e più ancora le forme e i fregi dei mobili, disposti nella cella, che riproducono con minuta diligenza forme e fregi introdotti nell'Isola dalla Catalogna.

Ma fu sempre Tomaso ugualmente fedele all'indirizzo seguito in gioventù? Il S. Giovanni del 1492, descritto dal Di Marzo, si presta a tale indagine: in esso il suo autore, già innanzi negli anni, ripetendo un soggetto, trattò una prima volta sotto l'azione immediata della

rinnovata energia nel largo drappeggio serico del manto a fiorami, il viso, già esangue e soffuso di languore, si colorisce e ravviva al suono dell'angelica tromba, vibrante nell'azzurro spazio, e gli occhi, quei grandi e limpidi occhi, che Tomaso diede a tutte le sue creature divine, si posano con ingenua meraviglia sull'apparizione della Vergine col Putto in un nimbo di raggi d'oro.

¹ Il Venturi nella sua *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI. pagina 858. ha per primo rilevato il carattere ornamentale catalano del detto coro.

Come l'aquila, che, uscita dall'ombra, si scorge ora presso il davanzale della finestra, colle ali aperte di contro alla verde campagna, anche la facoltà inventiva di Tomaso, sul limitare del nuovo secolo, si è irrobustita, spiccando il volo verso più vasti e luminosi orizzonti.

Entro i limiti di questo breve cenno illustrativo non è possibile estendere il paragone, prescelto per la sua evidenza, ad altre opere del De Vigilia, appena studiate nei loro caratteri generali, ma delle quali sono ancora ignote la discendenza stilistica e le ragioni del loro diverso sviluppo.

Per alcune tra queste, penetrate dal realismo vivo e sincero, che prevale nel quadro del Museo e negli ultimi saggi di Tomaso, non perverremmo forse a risultati sostanzialmente diversi da quelli sopra esposti, ove invece partecipassero al raffronto opere di dubbia attribuzione o cronologicamente non classificate, che al maestro si riferiscono, il S. Giovanni del 1460 potrebbe di certo prestarsi a nuove e feconde indagini.

*
* *

Col quadro del De Vigilia ha comune l'epoca, l'attuale ubicazione e forse anche la provenienza, la grande tavola dipinta a tempera¹, qui riprodotta da una fotografia, che purtroppo fedelmente ne mostra il debole insieme, assai scolorito dall'umidità, e le sconce spaccature che la deturpano.

Sopra un fondo grigio-azzurro, che serba ancora l'impronta della distrutta cornice ogivale, campeggiano, di proporzioni eguali al vero, le figure stanti e nimbate degli apostoli Pietro e Paolo.

A destra: *S. Pietro*. Tiene nella sinistra le chiavi, nell'altra mano un libro chiuso. Ha il cranio tondo, depresso in alto e a metà coperto da una corona di capelli, sommariamente accennati con una tinta grigia uniforme, la fronte e le guance brune e rugose, lo sguardo severo rivolto allo spettatore, la barba breve e ricciuta a forma di grappolo, dai grossi chicchi perlacei. Indossa una tunica bianca, ombreggiata di azzurro, adorna all'apertura del collo da un largo fregio a losanghe ed ovali dorati, e un manto giallo con fodera di color rosa; ai piedi calzature nere. A sinistra: *S. Paolo*. Impugna colla destra una lunga spada, poggiata sulla spalla, e stringe nell'altra mano un libro chiuso. La forma del cranio è simile a quella, che si osserva nella figura di S. Pietro. I pochi capelli sulla sommità della fronte e presso alle tempie, e la lunga barba scompartita, che nasconde le guance abbronzate, sono di color castagno. Colla barba si confondono i lunghi baffi spioventi sulle labbra piccole e chiuse; il naso aquilino e gli occhi grifagni sotto le folte sopracciglia danno al viso un'espressione fiera

e risoluta. La veste dal colletto a fregi d'oro è dipinta in verde, il manto di color rosa carico si prolunga sino ai piedi della figura calzati nei sandali.

Come ho già detto, non è improbabile che anche questo dipinto provenga dalla chiesa di S. Giovanni degli Eremiti. Il Palermo accenna infatti ad un antico quadro, assai danneggiato, dei Santi Pietro e Paolo sopra un altare della detta Chiesa e il Di Marzo Ferro aggiunge che le « *immagini furono dall'umidità talmente distrutte, per quanto più non vi si osservano* »¹.

Ma il quadro andò perduto o venne insieme alla tela del De Vigilia trasportato nel monastero Monrealese?²

Nulla può sapersi sul proposito. Sebbene però il luogo di origine rimanga incerto, qualsiasi ipotesi circa la probabile identità della tavola, colle immagini dei due Apostoli, già esistenti nel Duomo di Monreale, sarebbe da escludere, perchè, come è noto, i Santi Pietro e Paolo erano ivi dipinti in tavole divise sugli altari delle absidi minori, (non mai sostituiti da un solo altare, colle immagini riunite), e portavano le armi dell'arcivescovo catalano Guglielmo Monstri, delle quali non è traccia nel quadro in esame³.

Questo inoltre rivela un'esecuzione non anteriore alla fine del xv secolo, mentre i due celebri quadri, che Leandro Alberti verso il 1570 scambiò per statue di marmo⁴, debbono ritenersi eseguite al più tardi qualche anno prima della rinuncia di quell'arcivescovo (1379).

Il nostro dipinto non partecipa ai caratteri della pittura siciliana del periodo di transizione, cui esso appartiene. La concettosa grandiosità, comune alle due figure potrebbe, a prima vista, suggerire il nome del Quartararo, ma il disegno sommario, la colorazione rapida sintetica, distesa come un velo sottile sulle fibre del legno, che fanno rassomigliare il quadro ad un grande abbozzo, e ne costituiscono i pregi essenziali non convengono allo stile di quel maestro, e piuttosto si collegano all'arte marchigiana, rappresentata in Palermo per tutto il xv secolo da Gaspare da Pesaro e dai figli Guglielmo e Benedetto, dei quali è memoria in molti documenti, raccolti dal Di Marzo; ma non rimane alcuna opera certa.

*
* *

A quanti seguono con interesse le odierne ricerche sulla diffusione in Sicilia di elementi estranei all'arte

¹ G. PALERMO e G. DI MARZO FERRO, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni*, 1858, pag. 413.

² Trovasi compreso nell'elenco dei quadri del Monastero, ceduti nel 1867 alla Comm. di Antichità. (MILLUNZI, *op.*, *doc.* e *pag. cit.*).

³ LELLO, *Vite degli Arcivescovi, Abbati, Signori di Monreale*, pag. 40.

⁴ DEL GIUDICE, *Osservazioni sopra la descrizione della Chiesa di Monreale*, pag. 201.

¹ Misura m. 1,94 x 1,25.

locale non sembrerà certamente trascurabile il contributo, che ci viene offerto dai due dipinti, ritrovati dopo lungo ed ingiusto abbandono.

È quindi da augurare non lontana una provvida disposizione, che di quei dipinti, restituiti, almeno in

essa ancora in parte ricoperta, non mi è stato possibile determinare. L'importanza a questa mediocre pittura *ex voto* vien data dalla seguente iscrizione, indubbiamente autentica, posta presso il San Michele:
M. Duigo De | Lasin a falo far questo | S. Michiel



Scuola marchigiana (sec. xv): I Santi Pietro e Paolo
 Monreale, Magazzino dell' Ufficio dei monumenti

parte, al loro aspetto primitivo, autorizzi il passaggio alla pinacoteca del Museo di Palermo.

Palermo, novembre 1908.

CESARE MATRANGA.

L'opera più giovanile di Giovan Antonio da Pordenone. — In un paesello presso Spilimbergo, Valeriano, il parroco del luogo ha scoperto l'anno scorso un affresco sotto un altare barocco. Esso rappresenta tre figure di santi entro tre nicchie. Per ora, solo la parte centrale è libera completamente dai marmi che la ricoprivano, e mostra bene conservata la figura di un San Michele. Nella parte destra s'intravede tra i marmi un San Giovanni Battista; nella sinistra, una figura di santa, i cui caratteri, essendo

per sua Devotione | MCCCCC · VI . adi . 6 . | Zuane Antonius De Sachis | abitante in Spilimbergo.

Che Zuane Antonius de Sachis sia da identificarsi con il poi celebrato pittore Pordenone non può esservi dubbio di sorta. Che nel 1506 egli fosse abitante in Spilimbergo i documenti sinora noti non ci dicono, ma nemmeno ci vengono a contraddire. Quel che sappiamo è che egli abitava in Pordenone nel 1504,¹ e che invece nel 1508 si trovava a Ferrara come garzone di Pellegrino da San Daniele.² Dopo il 1504 dunque, anno in cui Giovan Antonio aveva preso

¹ Joppi in *Miscellanea della R. Deputazione veneta di Storia patria*, Vol. XII, pp. 29-59.

² CAMPORI in *Atti della Dep. di Storia patria di Modena*. VIII, 1876, p. 347.

moglie, si allontanò dal paese natio, avvicinandosi alle montagne, e si fissò per qualche tempo a Spilimbergo. Di là si spingeva a Valeriano, sulla strada tra Spilimbergo e San Daniele, e si avvicinava perciò alla sfera di attività di Pellegrino, il quale sin dal 1491 aveva dipinto a pochissima distanza da Valeriano, a Villanova.¹ Pellegrino alla fine del 1506 tornò da Ferrara nel Friuli e vi rimase sino alla fine del 1507. Per quanto i documenti c'indichino che la dimora friulana di Pellegrino fu per questa volta Udine, in questo periodo deve porsi l'incontro dei due pittori. Effetto del quale fu la presenza in Ferrara di Giovanni Antonio nel 1508.

Ben più importante che la notizia biografica è la conclusione stilistica, che si può trarre dall'esame dell'affresco, poichè esso è il solo mezzo rimastoci per conoscere quale fosse l'arte del Pordenone prima del tempo in cui Pellegrino e i Veneziani lo trasformassero. Egli ha voluto incorniciare le figure in tre nicchie marmoree: ma non è ben riuscito a ombrarle in modo da renderle concave, nè ad ottenere l'aspetto del marmo, bensì del legno, poichè i molti colori usati, il rosso e il verde in modo speciale, mancano di ogni lucentezza e son forti. Sopra i tre archi delle nicchie corre un cornicione, su cui poggia una lunetta con un vaso di fiori. Il San Michele tiene con la sinistra la bilancia, e con la destra una lancia con cui uccide il demonio. Il volto dell'arcangelo è segnato con segni grossi che rendono gonfie le guance, grandi e inespressivi gli occhi; molto abbondante è la capigliatura; la corazza è rossa e lascia in parte scoperta la veste viola.

Due caratteri sunnotati indicano di quale specie è la tecnica del Pordenone in quest'affresco: l'uso d'inquadrare le figure in marmi variopinti, di cercare il rilievo per mezzo di larghi e ferrei segni ricorda la tecnica squarcionesca. E ciò non meraviglia, non

perchè in altre parti del Veneto la tecnica squarcionesca non fosse già pienamente superata nel 1506, ma perchè a Spilimbergo il giovane Pordenone aveva a modello soltanto le opere di Gian Francesco da Tolmezzo (per i freschi di Barbeano e Provesano) e di Pellegrino da San Daniele (per i freschi di Villanova, oggi distrutti, e di San Daniele). Il primo usava fedelmente e poveramente la tecnica squarcionesca: orbene gli angeli della volta di Sant'Antonio a Barbeano corrispondono perfettamente per tipo e per esecuzione al San Michele di Valeriano. Pellegrino anche nelle parti più antiche dei freschi di San Daniele usa anch'egli i metodi squarcioneschi, ma li supera, forse per influsso di Cima, col sostituire talvolta la visione dei piani a quella dei contorni. Il confronto dunque delle opere sopradette mi ha lasciato perfettamente convinto che il Pordenone nel 1506 imitasse Gian Francesco ben più che Pellegrino.

Crowe e Cavalcaselle¹ osservarono già relazioni esistenti tra Gian Francesco e il Pordenone, a proposito degli affreschi di Vacile e di Colalto. Ma, come è noto, il Morelli² si ribellò loro violentemente, sostenendo che l'educazione del Pordenone si fosse basata sullo studio di Giorgione e di Tiziano. Un accurato esame della pala di Susegana e dei freschi di Colalto nel loro graduale sviluppo, citati dal Morelli a sostegno della sua tesi, gli avrebbe forse impedito di affermare con tanta sicurezza. In ogni modo è chiaro che il San Michele di Valeriano conferma in modo irrefutabile che la prima educazione del Pordenone fu misera e locale. Solo più tardi il suo ingegno gli permise di saltare molte difficoltà tecniche, e di passare in soli dieci anni dalla maniera squarcionesca a quella tizianesca.

LIONELLO VENTURI.

¹ *Geschichte der italien. Malerei*, Leipzig, 1876; VI, p. 298 e segg.

² *Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891, p. 51.

¹ Joppi, op. cit.

CORRIERI

NOTIZIE DALLA FRANCIA.

Nelle numerose e importanti vendite e nelle notevoli esposizioni che da qualche mese hanno dato a Parigi movimento artistico è toccato all'arte italiana un posto assai piccolo. Tuttavia quando si dispersero i quadri raccolti dal celebre antiquario Sedelmeyer apparvero alcuni primitivi italiani notevoli; il Louvre però non credette di doverne acquistare essendo le opere stesse prevalentemente d'interesse storico. Non si deve però minor riconoscenza al sig. L. Delamarre per aver offerto generosamente una Madonna di Antoniazio Romano con la firma *Antonatus. Romanus... 1494*, opera che fu acquistata appunto in quella vendita. Essa rappresenterà d'ora in poi caratteristicamente, sebbene sia purtroppo alquanto restaurata, l'arte del maestro romano, di cui nulla ancora si vedeva nelle Gallerie del Louvre.

Si può riattaccare alla scuola italiana l'arte tanto piena di influenze veneziane di Domenico Theotocopuli che seppe inoculare agli artisti spagnoli il *virus* fecondo che egli portava con sé dal suo soggiorno in Italia, e può perciò essere considerato come il vero fondatore della grande scuola spagnola che fino al suo arrivo languiva nelle leziosaggini di Juan de Juanes e di qualche discendente assai mediocre e grottesco dei maestri fiamminghi. Da un po' di tempo questo maestro è assai studiato, e le sue opere importanti giungono a prezzi elevati. Non gli si può negare, senza nascondere i difetti e le esagerazioni cui giunse alla fine della sua attività, una singolare originalità nelle rappresentazioni di soggetti più tradizionali, e una agilità, una potenza d'esecuzione veramente meravigliosa, soprattutto ne' ritratti, di cui più tardi Velasquez seppe trar profitto. Il Louvre possedeva già di questo maestro un dipinto, senza dubbio opera giovanile, tutto pieno ancora di ricordi dei grandi veneziani: rappresenta San Luigi accompagnato da un paggio. Or ora un nuovo quadro assai più importante e definitivo del primo è entrato nel museo: rappresenta il Cristo inchiodato sulla croce e morente, davanti a un cielo scuro, dai bagliori di lampo; due

personaggi vestiti l'uno di bianco, l'altro di nero lo adorano: essi sono i ritratti di due amici del pittore Antonio e Diego Covarrubias, de' quali egli disegna così frequentemente le fisionomie, tra gli altri nel famoso dipinto della Sepoltura del Conte d'Orgas nella chiesa di San Tommaso di Toledo, il suo capolavoro, posteriore di qualche anno al nuovo quadro del museo del Louvre. In questo i due sono ammirevoli e confermano l'entusiasmo degli antichi storici che, quando il quadro si trovava ancora in un convento di religiose di Toledo, lo notarono come uno de' migliori del pittore.

L'acquisto più importante che il Louvre ha fatto quest'anno è il ritratto di vecchia del Memling, che faceva un tempo parte della collezione Mazza di Milano, ove il sig. Warneck di Parigi lo comprò per 2050 lire. I prezzi si sono di molto elevati per le opere di questo periodo e di questa importanza; specialmente le celebri esposizioni come quella de' primitivi fiamminghi a Bruges, ove questo dipinto fu molto ammirato, contribuirono a eccitare i desideri degli amatori e degli antiquari. Ma per arricchire un museo già tanto ricco quale è il Louvre bisogna talvolta saper fare de' sacrifici, e il Louvre non può accrescere le sue ricchezze, se non aumentando il numero dei capolavori che possiede. Questo dipinto merita sotto ogni riguardo il titolo di capolavoro; il modo col quale il viso stanco e disfatto, gli occhi rossi della vecchia sono riprodotti, l'anima candida e umile qual'è rivelata dalla sua bonomia ci mostrano sotto il suo migliore aspetto di ritrattista il maestro di Bruges del quale il Louvre possedeva già parecchi quadri religiosi, ma nessuno di quei ritratti a mezzo busto, quali si vedono, ad esempio, alla Galleria degli Uffizi.

Se il Louvre ha poco comprato, ha, al contrario, e fortunatamente, ricevuto assai, e alcuni dei legati de' quali ha usufruito quest'anno si possono annoverare tra i più importanti di cui sia mai stato gratificato. Viene dapprima il legato Van Blarenberghe: una discendente degli illustri miniatori della corte di Luigi XV, Luigi Nicola e Enrico Giuseppe Van Blarenberghe, aveva lasciato morendo al museo del Louvre

tutti i disegni, acquarelli, tempere, miniature e scatole che le appartenevano. Questi oggetti erano così numerosi che se n'è potuto riempire una intera sala; vi si possono vedere opere assai diverse, le quali permettono di conoscere fino nei più minuti procedimenti, nelle più piccole esitazioni l'arte di questi due artisti che spinsero fino alla perfezione l'arte un poco secondaria della miniaura. Le più piccole opere di questi artisti raggiungono sempre nelle vendite prezzi assai elevati, e per questo il Louvre non possedeva di loro se non poche cose. Il lascito della signora Blarenberghe ha splendidamente rimediato a questa lacuna. La liberalità del sig. Séguin non è meno lodabile. Quest'amatore viveva ritirato: nessuno di coloro che frequentano le vendite, che visitano le collezioni private, lo conosceva; perciò vi fu una grande sorpresa quando si seppe ch'egli, morendo, lasciava che il Louvre potesse scegliere nelle sue collezioni a piacimento; il valore commerciale degli oggetti prescelti poteva arrivare a un milione, e se, terminata la scelta, il valore delle opere d'arte prese dal museo non fosse giunto a questa cifra, la differenza tra il valore degli oggetti scelti, quale i periti avrebbero determinato e un milione sarebbe stata data in danaro dagli eredi; e con la somma in tal modo costituita e con la rendita di essa volevasi ingrossata ogni anno la collezione Séguin al Louvre. La collezione di oggetti scelta si compone di smalti del xiii e xvi sec., di mobili del xvi sec., di porcelane di Sèvres del xviii secolo, di orologi e piccoli oggetti del xviii sec., d'una tappezzeria de' Gobelins del xviii sec., d'un bel tappeto: oggetti che rappresentano un valore di 500.000 lire. Una ugual somma sarà dunque versata nella cassa del museo e le sue rendite serviranno all'acquisto di oggetti d'arte. E da lodare la grande modestia di cui il sig. Séguin ha dato prova, nel redigere queste disposizioni, col lasciare l'amministrazione del Louvre libera di fare una scelta nelle sue collezioni e con l'assicurare, per mezzo di una intelligente disposizione che la sua generosità sarà efficace e illustre per la sua memoria.

Il lascito del sig. Maurizio Andéoud sebbene più importante, in confronto con quello del sig. Séguin ha certe analogie nel senso che anch'egli arricchisce nello stesso tempo le collezioni e la cassa del museo. Stavolta sono le Gallerie delle pitture e dei disegni che ricevono un notevole incremento per l'ammissione di preziosi disegni, tempere e dipinti acquistati in questi ultimi anni in celebri vendite: vendita Walferdin, Muhlbacher, de Goncourt, ecc. Citiamo tra le altre opere un vivissimo e grazioso schizzo di Fragonard, il sacrificio all'amore; una tempera di Lawreince, la lezione di ballo; un'altra di Taunay (il Louvre non possedeva nessuna tempera di questi due maestri oggi tanto ricercati); un bel disegno di Fragonard, rappre-

sentante sua sorella Rosalia; un delizioso schizzo d'Agostino de St. Aubin, profilo di giovane donna, la quale col dito sulla bocca esprime l'« almeno siate discreto » sotto il qual motto è conosciuto questo disegno che evoca tanti sottintesi galanti. Per quanto importanti siano queste opere e per quanto grande sia oggi il loro valore commerciale il sig. Maurizio Andéoud non sarebbe annoverato tra i più grandi benefattori del Louvre s'egli si fosse limitato a lasciargli soltanto queste opere. Ma egli ha fatto di più: ha istituito lo Stato francese, a vantaggio del museo del Louvre, suo erede universale. La sua fortuna essendo considerevole, le rendite verranno ad aumentare ogni anno i fondi disponibili della cassa del museo di parecchie centinaia di migliaia di lire. A cominciare dal 1909 il museo potrà goderne. Così il sig. Maurizio Andéoud s'è dunque acquistato dei titoli straordinari alla riconoscenza di tutti coloro che frequentano il nostro grande museo nazionale.

Si sa che esiste da una decina d'anni una « Società degli amici del Louvre »; e noi abbiamo già avuto occasione di notar qui le sue liberalità. Gli aderenti, in numero di quasi tre mila, costituiscono attorno al Museo un'atmosfera di simpatia di cui possiamo apprezzare i felici effetti per i doni e per i lasciti che si fanno costantemente più numerosi (il Louvre riceve, nelle sue diverse sezioni, in media un dono ogni settimana). Gli oggetti che la Società può acquistare e offrire direttamente al museo non sono punto da trascurare. Lo scorso anno essa acquistò quella magnifica e drammaticissima *Pietà* proveniente dalla Certosa di Villeneuve-les-Avignon, che fu tanto notata alla esposizione dei primitivi francesi, e può essere considerata come il capolavoro della scuola d'Avignone nel xv secolo. Quest'anno l'attività della Società s'è soprattutto manifestata per l'acquisto del ritratto del notevole botanico di Parigi Pietro Quthe, eseguito nel 1562 da Francesco Clouet. Il personaggio è figurato a mezzo busto di grandezza naturale; un braccio posa sulla tavola dov'è un erbario aperto; l'uomo dai capelli bruni e dalla barba rossiccia ha una fisionomia grave e seria ed è vestito di nero; a destra è rialzata una tenda verde a piccole frangie. L'opera è assai ben conservata e sarebbe già notevole se una iscrizione, una firma e una data non ne facessero un monumento storico della maggiore importanza. Ecco ciò che dice questa iscrizione: *Fr. Janetii opus | Pe. Qutthio amico singulari | Aetatis sue XLIII | 1562*. L'ignoranza dell'esistenza di questo Pietro Quthe prima della scoperta di questo ritratto è una garanzia della autenticità della firma. Non si conosceva fino ad ora che un solo dipinto firmato di Francesco Clouet, il ritratto di Carlo IX del museo di Vienna, la iscrizione francese del quale è press'a poco della stessa maniera; tuttavia la data di quest'ultimo ritratto deve esser

letta 1569 e non 1563, in causa dell'età che aveva allora il re. Questa alterazione è, probabilmente dovuta a un antico restauro.

* * *

Il più grande avvenimento artistico della scorsa primavera è dato dalla esposizione dei cento pastelli. Sappiamo che questo genere fu rinesso in onore in Francia, per la permanenza a Parigi di Rosalba Carriera. La corte e la città si disputavano l'onore di posare davanti a lei, ed ella eseguì così un gran numero di piacevoli ritratti. L'esposizione ne presentava alcuni che rappresentavano le sue delicatezze schiettamente femminili, l'arte delicata e qualche volta anche un po' sdolcinata dell'illustre artista. Non sappiamo se La Tour la conobbe, è certo però ch'egli si trovava a Parigi circa nello stesso tempo di Rosalba. Senza dubbio il fortunato esito dell'artista adulata determinò la sua vocazione di pastellista, almeno quanto la nervosità di cui ci parlano i contemporanei e che le impediva di sopportare l'odore degli olii e delle vernici. La Tour e Perroneau si dividevano tutto l'onore di questa esposizione ove gli altri illustri pastellisti come M.^{me} Labille Gruyard, Chardin, Nattier, Ducreux, e perfino degli stranieri, come Russell e Liotard vi erano rappresentati; ma assai poveramente, e senza che si possa riconoscere negli organizzatori l'intenzione di mostrare nel suo complesso e coi suoi principali adepti l'arte del pastello in Francia. Si è scritto già assai intorno alla rivalità di La Tour e di Perroneau, i quali, forse per la prima volta erano rappresentati in modo press'a poco uguale e ciò rendeva possibile un assai interessante confronto. Sappiamo che La Tour più vecchio, protetto dalla corte, dalla nobiltà, dall'alta finanza, non lasciava volentieri che Perroneau pretendesse agli stessi onori. Quest'ultimo dovette, invece condurre una vita avventurosa viaggiando assai per eseguire in molti luoghi, da Bordeaux a Roma, e perfino in Olanda, dei ritratti che gli venivano assai scarsamente pagati. Questa esposizione gli ha procurato una definitiva riabilitazione che gli amatori di buon gusto non gli avevano del resto fatto attendere così a lungo. Si è anche scritto assai dopo questa manifestazione artistica sul diverso carattere dei due maestri e senza dubbio qualsiasi studio di questo genere sarebbe qui inutile. Dobbiamo soprattutto rallegrarci che si sia potuto riunire una esposizione la cui organizzazione presentava la maggiore difficoltà. Si conosce la estrema delicatezza dei pastelli e il valore considerevole che queste fragili pitture hanno (una di esse era innalzata fino al prezzo di mezzo milione); che si sia riusciti a decidere i felici possessori di queste graziose opere a privarsene per qualche settimana, a lasciarli portar via e esporre al pubblico è un fatto degno di nota

e tale da lasciarci sperare che questa moda che tende all'organizzazione annuale, ad ogni primavera, di una buona esposizione d'arte antica, si generalizzi e che gli amatori acconsentiranno sempre più a prestare le meraviglie che possiedono, anche se per persuaderli a esporre mancherà poi la buona grazia della grandama che organizzò la mostra dei cento pastelli.

JEAN GUIFFREY.

NOTIZIE ANCONITANE.

L'anno che oramai volge al suo termine segnerà per la città di Ancona e per le sue sorelle marchigiane e abruzzesi una delle date più felici, perchè da questo momento possiamo dire si inizia il sistematico lavoro di esplorazione, di conservazione e restauro dei suoi monumenti antichi e moderni. Ancona nell'annata ha visto diffatti instituirsi nel suo seno le due Sovrintendenze di scavi e musei e dei monumenti.

Il primo sovrintendente ha provveduto subito a riordinare e ad arricchire il Museo anconitano, dirigendo contemporaneamente gli scavi nella necropoli di Fermo, nella stazione preistorica di Fano e nelle grotte della Maielletta e del Vernino presso Serra S. Quirico. Il secondo si prepara già per la sua opera di conservazione, e speriamo che, aderendo al desiderio dei più, voglia prendere subito a cuore i due maggiori monumenti della nostra città, il Duomo, cioè, e la chiesa di Santa Maria di Piazza, verso i quali anche nell'estate scorsa fu necessario provvedere d'urgenza, per tacitare i giusti reclami che la stampa e le autorità tutte rivolgevano a gran voce all'amministrazione centrale dei monumenti.

Alcune lastre istoriate con le immagini dei santi protettori di Ancona: San Ciriaco, Santo Stefano, Santa Palazia e San Liberio, e degli Evangelisti Giovanni, Matteo e Luca, minacciavano rovina e costituivano un serio pericolo per quanti si recavano ad ammirare dall'alto del colle Guasco il superbo nostro Duomo e l'incantevole panorama del porto anconitano. L'Ufficio regionale dei monumenti di Perugia incaricato del restauro, staccò le lastre, ed avendo constatato che nel loro rovescio portavano rappresentate belle croci bizantine, ed in una di esse si leggeva anche una interessante iscrizione romana, sentito il parere delle varie autorità interessate, ricoprì la facciata con lastre bianche del Conero, e collocò provvisoriamente i marmi staccati nel Museo cristiano del Duomo, nella cosiddetta cripta delle Lacrime.

Questa sistemazione provvisoria minaccia però di diventare definitiva, e ciò dispiace a tutti coloro che s'interessano di argomenti artistici, e non soltanto per il nuovo ingombro procurato alla cripta, quanto perchè si è privato, e forse per sempre, la bella fac-

ciata della chiesa, di uno dei suoi più caratteristici ornamenti.

La decorazione di questa facciata ha di per sé una storia che merita la pena di essere esposta ai lettori della presente Rivista.¹

Ebbe il Duomo nei secoli passati, e precisamente nel secolo XII, la facciata romanica ad archi nei vari piani, in modo non dissimile forse del fronte della chiesa di Santa Maria di Piazza. Nel vetusto basamento del Duomo è visibile la traccia delle colonne binate che ne decoravano il pianoterra. A questa facciata si dovette in seguito rinunciare per sostituirvi la liscia cortina di lastre marmoree, che ne invase tutto il prospetto, senza giungere però all'altezza dell'attuale coronamento.

Quando più tardi si volle togliere nelle navate laterali il tetto a travature per edificarvi le attuali volte a crociera, la linea terminale ad archetti fu innalzata, e la facciata liscia e nuda ebbe un prolungamento di più che un altro metro. Una necessità estetica impose allora la interruzione a questo eccessivo spazio, povero di ornamentazione, e si trassero dai magazzini del Duomo le inutilizzate iconostasi delle antiche cappelle, per dar loro la funzione decorativa conservata fino a ieri nella bella facciata del nostro Duomo.

Anche nelle cattedrali di Piacenza, di Parma e di Modena, e nel San Zeno a Verona, dove l'arte romanica svolge un motivo presso a poco eguale al nostro San Ciriaco, questo bisogno di equilibrare con ornamenti, o con membri architettonici, le parti laterali della facciata, è vivamente sentito e artisticamente risoluto.

Nelle vecchie incisioni di architetture medievali, come quella dell'Hope, e nella recentissima del Melani, Archinti e Malaguzzi-Valeri, il nostro Duomo figura con rilevate serie di bassorilievi in tutte e due i fianchi, anche in quello destro, che da gran tempo (forse da secoli) non ha che un nodo bizantino ed una treccia fiancheggiata di alberelli.

Di qui il nostro dispiacere per la improvvisa determinazione testè adottata dall'Ufficio regionale, e del poco opportuno collocamento delle lastre nella cripta delle Lacrime, dove giacciono confusi e affastellati preziosissimi avanzi dei distrutti e rinnovati monumenti della città.

Per riparare in qualche modo il mal fatto il Capitolo del Duomo dovrebbe mettere a disposizione del pubblico qualcuno dei locali del primo piano della Canonica, come ad esempio l'ampio salone coperto da un meraviglioso soffitto alla Veneziana, il cui motivo fu studiato dall'architetto Sacconi, e pubblicato nella sua relazione sui monumenti delle Marche e dell'Umbria. È qui che la sovrintendenza, d'accordo

con l'autorità ecclesiastica, dovrebbe costituire il nuovo museo dell'Opera di San Ciriaco.

L'ampio salone costituirebbe la più grande attrattiva artistica della città. Si potrebbero così ammirare con ogni comodità gli avanzi romanici delle chiese distrutte di San Pellegrino, di San Giovanni in Pannocchiara, di San Giorgio, di Santa Margherita, e di San Bartolomeo, le statue e i bassorilievi interessantissimi, nei quali ritroviamo come in un libro aperto tutto lo svolgimento delle arti in Ancona, e da questa dolorosa sorpresa di veder privata di sì bell'ornamento la facciata del nostro Duomo, potremmo almeno ricavare la soddisfazione di veder sistemato con metodo razionale e conveniente, la invidiabile e importante raccolta di questi preziosi documenti della storia delle arti plastiche marchigiane.

Anche della chiesa di Santa Maria di Piazza vorrà occuparsi tra breve il nuovo ufficio dei monumenti, perchè l'argomento sta molto a cuore alla miglior parte della cittadinanza, e più specialmente al capo dell'amministrazione comunale. In attesa delle definitive disposizioni governative quest'ultimo ha dato incarico all'architetto anconetano Guido Cirilli di studiare un possibile restauro, e ci risulta che il geniale artista, dopo un maturo esame del monumento, ha compilato un progetto di massima, che importerebbe una spesa non eccessiva, col quale si potrebbe restituire la chiesa romanica, in tutta la venustà delle sue euristiche forme duecentesche, con la copertura del tetto riportata al pristino, e col bel presbiterio della più pura forma del primo gotico cisterciense.

* * *

Entrando ora nel campo pittorico informo pure che pareva oramai giunto il momento di arricchire la civica Pinacoteca di un bell'affresco quattrocentesco conservato in una delle stanze adibite attualmente ad uso d'ufficio nei locali del Genio militare in Piazza del Plebiscito. L'ispettore onorario prof. Ernesto Spadolini studiò l'affresco, e si adoperò l'estate scorsa per farne eseguire il trasporto, ma la sopravvenuta istituzione della Sovrintendenza gli consigliò di arrestare le sue pratiche e speriamo che tra non molto la preziosa pittura possa prendere il suo posto tra le più interessanti opere conservate nella patria raccolta. Soltanto allora ci sarà possibile di confrontarla con le tavole della stessa epoca, nelle quali riescono così evidenti le caratteristiche che tanto bene distinguono i dipinti della scuola umbro marchigiana. La nostra Pinacoteca potrebbe avere il vanto di possedere un bel gruppo di opere, dal cui studio potrebbe scaturire certo quell'improvvisa luce atta ad illuminare finalmente le derivazioni delle tante pitture rinvenute lungo il litorale adriatico, da Rimini a Termoli, e che in mancanza di documenti e d'iscrizioni sono rimaste

¹ Ved. il nostro articolo *Il Duomo di Ancona*, «Rass. bibliog. arte ital.», nn. 7-8, 1908.

sinora incerte, sconosciute e lontane dalle affannose ricerche fatte in queste discipline dalla critica italiana ed estera.

Dello stesso gruppo potrebbe far parte anche una bellissima tavola rappresentante la Vergine col Bambino, conservata nella Cappella di San Lorenzo al Duomo, l'unica che conservi una iscrizione, e che per fortuna degli studi porta anche la indicazione dell'autore che è un Caciati di Ancona. Ai nomi dei ben noti artisti di Fabriano, San Severino, Camerino e Recanati, viene così ad aggiungersi questo di Caciati che insieme con quello di Olivuccio de Ciccarello¹ rappresenterebbe degnamente la pittura della maggior città marchigiana, che in quell'epoca attirava gli artisti di mezza Italia, veneti, senesi, romagnoli ed umbri; da Guglielmo e Jacobello di Bonomo veneti a Tommaso da Foligno, padre di quel Bartolomeo che fu maestro dell'Alunno, da maestro Giovanni di Stefano scultore senese al pittore Andrea da Lucca, e a Simone e Lippo Memmi senesi.

* * *

Annunciamo infine con infinito piacere che mercè gli sforzi di un appassionato studioso marchigiano, prof. D. Cesare Annibaldi, si è riusciti or ora a sistemare tutto il materiale artistico sparso nelle chiese e negli edifici pubblici della città di Jesi. Come è a tutti noto in questo storico centro di vita sono conservati otto lavori di Lorenzo Lotto nei quali si può dire sono riassunte tutte le maniere tenute dal grande artista veneto, dalla *Pietà* del 1512 in cui sono evidenti le molte derivazioni raffaellesche della prima maniera, ai quadri eseguiti attorno al 1531, nel momento cioè in cui il grande artista raggiunse la suprema eccellenza della sua arte piena di fascino e di mistero, sempre luminosa e attraente, nella ricerca degli effetti di chiaroscuro e nella grazia particolare delle teste femminili.

Oltre al Lotto sonvi altre tele nelle quali non è difficile rintracciare influenze crivellesche e quelle di Cola dell'Amatrice, e alcuni interessanti bassorilievi del Rinascimento. Nella Pinacoteca sono stati pure sistemati convenientemente due superbi altari in terra cotta smaltata, attribuiti all'artista locale Pietro Paolo Agabiti vissuto nella prima metà del secolo XVI.

G. AURINI.

NOTIZIE ROMANE.

Il nuovo piano regolatore per l'ampliamento di Roma presentato all'Amministrazione comunale dall'ing. Sanjust de Teulada, e da questa con alcune varianti approvato, coinvolge questioni di così vitale

interesse per i monumenti ed i ricordi dell'arte e della storia, che ha sollevato in arme quanti amano reverentemente Roma e la conoscono e la sanno comprendere. La triste era delle demolizioni, iniziata col precedente piano regolatore del 1883, che tanti edifici e tante opere d'arte ha fatto scomparire e che ha già tanto profondamente mutato il carattere di molti punti della vecchia città, viene così ufficialmente riaperta con la nuova proposta, ed ancora minaccia monumenti, fastosi ed umili, dell'arte del passato: o col proporre la distruzione totale o parziale, o con trasformarne le condizioni di ambiente, gli elementi estrinseci a cui ne è indissolubilmente connesso il significato storico ed estetico.

Occorre invero riconoscere come, in confronto del precedente piano regolatore, che, se ragioni economiche non fossero intervenute a limitarne l'attuazione, avrebbe devastato e trasformato tutti i quartieri interni della città, il nuovo studio rappresenti un vero ed innegabile miglioramento. Ma pur ammettendo questo, pur riconoscendo volentieri che la sicura concezione tecnica del piano e la geniale sistemazione data ad alcuni dei nuovi quartieri mostrano qualità di coltura e d'ingegno in chi l'ha redatto, è tuttavia innegabile che, per ciò che riguarda la zona centrale, le proposte non rispondano che parzialmente ai criteri che dovrebbero essere fondamentali per chi studi in una città, ove i secoli hanno accumulato ricordi e manifestazioni artistiche, i problemi della nuova viabilità e delle nuove costruzioni: criteri che consistono principalmente nel procurare di non porre, per quanto è possibile, lo sviluppo edilizio nuovo entro il vecchio centro e non soffocarlo e non sovrapporvisi; ed infine nel non richiedere sacrifici di antiche costruzioni, di opere d'arte, di memorie, di elementi caratteristici, se non quando uno studio profondo e completo ne abbia dimostrato la assoluta ed imprescindibile necessità di fronte alle esigenze della vita moderna — esigenze che sarebbe assurdo e vano il voler contrastare — e non abbia cercato di rendere i danni meno gravi e meno irreparabili.

Questo coscienzioso studio analitico, ed in generale questo senso di amore e di rispetto maucano, ovvero appena si manifestano nelle affrettate proposte. Soltanto per alcune di esse valgono le ragioni della utilità evidente e della entità relativamente non grande dei danni da esse arrecate. Così, ad es., per la via che in prolungamento di Via Milano unirà con una linea retta la piazza del Popolo alla piazza S. Giovanni, seguendo il tracciato planimetrico del piano di Sisto V, bellissima via che soltanto potrebbe presentare inconvenienti qualora la lunga galleria con cui sarà traversato l'Esquilino venisse ad intersecare alcuna delle catacombe del colle; così per l'allargamento di Via della Croce e l'isolamento del Mausoleo d'Augusto; così per la via parallela al Corso tra piazza Ss. Apostoli e

¹ A. GIANANDREA. *N. Rivista Misena*. Arcevia, dicembre 1890

S. Silvestro, l'allargamento di via delle Botteghe Oscure, il passaggio mediante un portico sotto il palazzo Altieri e così via: provvedimenti che se pure distruggono o mutano opere architettoniche importanti come il palazzo Balestra, la chiesa di San Rocco, la bella casa settecentesca in via dei Crociferi, il palazzo Altieri, ecc., appaiono tanto necessari per creare nuovi sbocchi al movimento cittadino interno, da risultare, nello stato attuale, inevitabili.

Per altre proposte invece, per altri tagli attraverso l'abitato, queste condizioni mancano completamente. Mancano per la distruzione delle belle casette del quattrocento avanti S. Giovanni dei Fiorentini, mancano per l'abbattimento di una parte dell'ospedale antico di S. Spirito al fine di creare un'esedra allo sbocco del ponte Vittorio Emanuele, per la rovina del palazzo di Propaganda Fide di cui un portico da un lato verrebbe a mutare le linee bizzarramente ideate dal Borromini, per la demolizione dei resti di una casa medievale in via dell'Atleta in Trastevere, delle case dei Mattei in piazza Paganica, del palazzo Costaguti in piazza delle Tartarughe, delle casette in via S. Bartolomeo de' Vaccinari alla Regola, che meglio potrebbero essere rinnovate col riaprirvi i portici medievali che ancora esistono; delle porte Latina e Metronia, e forse anche dell'anfiteatro Castrense, destinati prima o poi a sparire per lo sbocco di strade importantissime, larghe perfino 50 metri, che vi son portate di fronte. I monumenti antichi in quest'ultimo caso, invece di esser posti fuori delle linee di movimento, ne rappresentano veri nodi, quasi centri d'attrazione delle cause che dovranno distruggerli.

Non è breve la dolorosa nota; e ad essa il progetto presentato aveva aggiunto altre distruzioni e — devastazione massima fra tutte — l'apertura di una nuova via, sul tracciato dell'antica *Via Recta*, tra piazza Colonna ed il ponte Vittorio Emanuele: strada che nel primo tratto avrebbe ingrandito Via della Colonna, in uno intermedio Via delle Coppelle, nell'ultimo Via de' Coronari.

Il palazzo Niccolini (ora Ferraioli) in piazza Colonna, il palazzo Cini ed il palazzo De Cinque Albertoni, magnifici edifici del barocco romano, una parte del palazzo Capranica, poi in via delle Coppelle le case dei Boccapaduli e dei Castagna del primo Cinquecento, ed il grande palazzo del Vicariato, e l'arco di S. Agostino che così bene completa la bella piazza tranquilla, e la casa che sembra architettata da Raffaello all'angolo della Via delle Cinque Lune, ed in Via dei Coronari il bel palazzetto quattrocentesco all'angolo di Via Monte Vecchio, e l'edificio del Monte di Pietà, il palazzo del Drago, le case di semplice ed elegante architettura del Cinquecento situate accanto al palazzo Lancellotti, le casette degli Orsini, l'edicola dell'« Immagine di Ponte » di Antonio da Sangallo, la casa di Raffaello Sanzio, ed infine il palazzo Albe-

rini sarebbero caduti vittime dell'inesorabile rettilineo; ovvero, se una variante tortuosa, che il Sanjust propone nella sua relazione, fosse stata adottata, ad alcuni dei detti edifici sarebbero stati sostituiti il palazzo Baldassini che « Messer Marchionne fece condurre con modello e reggimento di Antonio da Sangallo », la chiesa di S. Salvatore delle Coppelle col suo campanile del XII sec., la torre de' Sanguigni e tutta la serie di case dell'ultimo tratto della Via di Coronari ancora superstiti degli edifici che sui primi del Cinquecento banchieri e prelati eressero nel nuovo ed elegante quartiere tracciato da Sisto IV. E tutto questo avrebbe dovuto scomparire, tutta questa serie di opere essere distrutta, tutto un caratteristico ambiente essere invaso da regolari enormi case moderne, non per vere urgenti ineluttabili esigenze pratiche, ma per un artificiale concetto affrettatamente segnato sulla carta!

Alla minaccia furon pronte le difese. Le principali associazioni artistiche, tecniche, storiche, archeologiche di Roma, come l'Associazione artistica internazionale, l'Associazione italiana d'archeologia e storia d'arte, l'Associazione fra i cultori d'architettura, la Società degli ingegneri e degli architetti italiani, l'Accademia di San Luca, l'Unione degli Artisti, la Società archeologica romana, si riunirono concordi, e, pur iniziando un completo e ponderato lavoro di disamina del progetto di piano regolatore così rapidamente presentato e discusso, si affrettarono ad esporre i loro voti perchè il borgo del Rinascimento romano fosse rispettato dalla nuova sistemazione; altri, voti espressero le Commissioni consultive di storia e d'arte e d'archeologia; autorevoli consiglieri comunali sostennero validamente in Consiglio le ragioni dell'arte e... della logica. E la discussione terminò con un voto proposto dalla Giunta che in molta parte accolse queste ragioni. Per esso si escluse dal piano il rettilineo tra piazza Colonna ed il ponte V. Emanuele, e ad esso si sostituirono per il movimento stradale due arterie ben più importanti, per le quali gl'inconvenienti sono nulli od assai men gravi, l'una pel Pantheon e per S. Luigi de' Francesi, l'altra dalla nuova piazza posteriore al palazzo di Montecitorio al ponte Umberto. Si stabilì che fosser rispettate la torre e la casa dei Margana, la chiesa dei Crociferi, l'*Antiquarium* del cardinal Cesi presso la porta Cavalleggeri. Si decretò che quanto alle modalità dell'esecuzione delle opere facenti parte del piano approvato si seguissero caso per caso i consigli delle Commissioni comunali di storia e d'arte e d'archeologia.

Non si seppe tuttavia, o non si volle, rinunciare alla rovina della via dei Coronari, e si approvò un tortuoso tracciato di una strada larga venti metri che si sposta ora a destra ed ora a sinistra, lasciando, è vero, in piedi i più importanti edifici, ma isolandoli, e ponendoli accanto e di fronte a nuove costruzioni. Il progetto con bizzarro eufemismo è stato battezzato per « sistema-

zione artistica »; ma è ben chiaro che l'arte nulla v'ha a vedere. Distrutte le condizioni d'ambiente, le vecchie case si troveranno su di una grande e rumorosa arteria, a lato di moderne vaste costruzioni e perderanno ogni carattere ed ogni significato; poi pian piano anche quel po' che rimarrà sarà inesorabilmente distrutto dalla speculazione. E così, sotto l'illusione del titolo, rimane più grave la minaccia della completa scomparsa dei resti più notevoli e più caratteristici del Rinascimento romano.

Contro questa minaccia, sia pur remota, e contro le altre, poc'anzi accennate, che ancora il piano regolatore, così com'è stato approvato, contiene, occorre che ancora si levi alta la voce di quanti comprendono che Roma ha nell'arte e nella storia la sua prima ragione di esistenza. In opposizione alla deliberazione consigliare, le Associazioni cittadine anzidette hanno pre-

sentato un formale ricorso legale che dovrà essere di nuovo ed esaurientemente discusso; ed in una completa relazione ne documenteranno poi autorevolmente le ragioni tecniche, storiche ed artistiche.

Ed è da augurarsi che per una questione così vitale l'appoggio della Direzione generale per le antichità e belle arti non manchi, e non si frappongano ritardi a domandare in proposito il parere del Consiglio superiore nuovamente insediato al Ministero della pubblica istruzione; che infine, da parte dell'autorità e da parte dei privati, non venga meno per l'altro scopo della conservazione di Roma la saggia ed energica opera di protezione e di salvezza che già si esplicò recentemente per le mura di Lucca e per la piazza delle Erbe in Verona.

GUSTAVO GIOVANNONI.

CRONACA

Consiglio superiore per le Antichità e per le Belle Arti. È stato finalmente composto il consiglio superiore. Alla prima sezione d'archeologia e d'arte classica partecipano Bernabei, Boni, Comparetti, De Petra, Ghirardini, Milani, Salinas (supplenti Gatti e Orsi); alla seconda sezione d'arte medioevale e moderna, Boito, Cavenaghi, D'Andrade, Levi, Molmenti, Venturi, Visconti Venosta (supplenti Cantalamessa e Gnoli); alla terza sezione d'arte contemporanea, Guerra, Sartorio, Calandra, Bistolfi, Ferrari, Mazzanti, Pogliaghi (supplenti Basile e D'Orsi).

Scoperta d'un trittico di Memling a Polizzi in Sicilia? Il noto studioso Fierens-Gevaert ha veduto nella chiesa di Santa Maria del Gesù a Polizzi un trittico che attribuisce al Memling: la parte mediana comprende la Vergine con il Bambino e quattro angeli; le parti laterali presentano le sante Caterina e Barbara, l'ultima con il committente dell'opera. L'annuncio dato dal *Journal des Débats*, come di una grossa scoperta, ci fa ricordare che il trittico è noto, indicato perfino nella storia non recente dei primitivi pittori fiamminghi di Crowe e Cavalcaselle, sotto l'altro nome più verosimile di Hugo van der Goes.

Vendita della Collezione di Lord Amherst di Hackney. Il giorno 11 di dicembre, presso Christie a Londra, è stata venduta una ricca collezione di ceramiche, di smalti e di mobiglie. Tra le maioliche italiane era notato un gran piatto urbinato rappresentante la *Presa di Troia*, secondo un disegno attribuito a Raffaello; un altro di Gubbio con la firma

di Maestro Giorgio, rappresentante la *Morte di Lucrezia*.

La Gazzetta Ufficiale del 5-10 dicembre p. p. bandisce un concorso di ispettori, che si chiuderà il 15 febbraio 1909, per i seguenti istituti d'archeologia: Firenze, R. Museo Archeologico; Roma, R. Museo di Villa Giulia; R. Museo Kircheriano; R. Ufficio per gli scavi di Roma e provincia; Bologna, Museo archeologico; Napoli, Museo Nazionale (due posti).

Poi per le seguenti gallerie: Firenze, RR. Gallerie; Roma, R. Galleria e Museo Borghese; Venezia, RR. Gallerie; Palermo, Museo nazionale (sezione per l'arte medioevale e moderna). Poi per le seguenti sovrintendenze dei monumenti: Siena, Ancona, Bari, Verona, Cagliari, Milano, Perugia, Napoli, Roma (con speciale riguardo all'arte paleo-cristiana). Oltre la presentazione dei titoli accademici, scientifici e amministrativi, i concorrenti subiranno un esame scritto e due orali.

Nel 1909 si costituisce a Parigi, sotto la presidenza di Jean Guiffrey una « *Société de Reproduction des Dessins de Maîtres* », che si propone la riproduzione dei disegni conservati nelle collezioni pubbliche e private della Francia. Per il primo anno saranno 25 i disegni riprodotti; ma il loro numero aumenterà progressivamente, moltiplicandosi le quote di sottoscrizione di 25 franchi l'una. Questo programma, già assunto per l'Inghilterra dalla « *Vasari Society* », sarebbe assai necessario che fosse accolto pure similmente in Italia.

Si è costituito a Milano un comitato per offrire all'illustre Camillo Boito, che lascia dopo 48 anni d'in-

segnamento la Scuola superiore d'Architettura di Milano una grande medaglia d'oro modellata da Luigi Secchi.

Il prof. Alessandro Chiappelli annunzia nel *Giornale d'Italia* del 9 dicembre p. p. la scoperta di un affresco di Giotto o di Maso fiorentino rappresentante la Madonna col Bambino, il Battista e S. Bernardo entro un tabernacolo di pietra, sul canto fra via della Chiesa e via del Leone a Firenze.

Sono stati esposti nei giorni passati i bozzetti per l'altare della patria nel monumento a Vittorio Emanuele. È noto che i tre artisti riconosciuti migliori dovranno costruire dei bozzetti grandi al vero. Due sono gli scultori che hanno suscitato profonda impressione: lo Ximenes e il Pogliaghi; il primo tanto per l'ampiezza e l'ardimento del concetto, quanto per la modellazione sovrana; il secondo per il fine intento decorativo e l'insieme riuscitissimo per l'equilibrio e l'effetto delle masse. Lo Ximenes con la potenza a dar vita alle più multiformi concezioni non si è attenuto soltanto al vario programma di concorso; nel tema libero è giunto a un'epica composizione, associando tipici fatti della nostra storia, eroi e simboli in un insieme che è un inno di gloria. Allo studio di questo o di quel concorrente lo Ximenes contrappone dovizia di forme, nate da feracità di natura, nobilitate da lavoro continuo. La ricerca decorativa non è solo il suo fine, ma anche l'effetto più complesso che si elevi a dignità di dramma. Molte simpatie sono state ottenute dal progetto dello Zanella, per l'eleganza squisita dei criteri decorativi, i quali però dovrebbero essere modificati quando dal piccolo bozzetto si dovesse passare al grande; e dal progetto del Dazzi, in cui tra le enfatiche intemperanze si scorge facilmente una grande energia spirituale ed esecutiva.

A. V.

Il neo direttore della Galleria di Brera, dottor Ettore Modigliani, ha promosso l'acquisto pel Museo Poldi Pezzoli di due quadretti ch'egli ha riconosciuto per opera di Lucas Cranach.

Il Museo Metropolitano di New York ha acquistato un disegno della scuola del Cossa, un altro rappresentante un grande Baccanale di Lorenzo Leombruno, una testa d'uomo di Cesare da Sesto, e un paesaggio che partecipa dei caratteri di Tiziano. Fra i bronzi acquistati: notevoli un Adamo della scuola padovana del secolo xv e due Santi Vescovi della scuola di Michelangelo.

A Bregenz, sul lago di Costanza, si è aperta una esposizione delle opere di Angelica Kauffmann in occasione del centenario della morte di lei.

Il principe Don Alfonso Doria ha acquistato in Francia e trasportato a Roma un ritratto di Andrea Doria in forma di Nettuno, opera dell'ultimo periodo di Sebastiano del Piombo. Essa è l'originale del quadro che, sotto il nome di Bronzino, fu acquistato anni fa per la galleria di Brera in Milano. Il nostro plauso al magnifico collettore romano!

Il nostro caro collaboratore **A. NÉOUSTROÏEFF**, direttore nella galleria imperiale de l'Ermitage a Pietroburgo, rappresentante in Russia degli studi sull'arte italiana, è venuto meno; e noi rimpiangendo il compagno di lavoro, il dotto conservatore di tesori italiani, l'amico gentile, inviamo le nostre profonde condoglianze alla sua desolata famiglia.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

GIUSEPPE BIADEGO: *Pisanus pictor (Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1907-908, t. LXVII, Parte seconda).*

L' indefesso ricercatore di documenti per la storia artistica veronese ci offre importanti risultati intorno al Pisanello. Il nome Vittore non è proprio, secondo l'A., al celebre artista, e gli proviene da una fonte assai incerta e sospetta, cioè dalla scritta segnata nella tavola già posseduta da Bartolomeo Dal Pozzo, ora nel Museo di Berlino, e dimostrata falsa dal Bode e da Hugo von Tschudi. Ora può ammettersi che quel nome non spetti al Pisanello, ma la origine è più antica della scritta falsa, risale al Vasari del quale l'A. non tiene conto; eppure il biografo aretino incomincia le Vite del Fabrianese e del Pisanello, stampando nella prima edizione: GENTILE DA FABRIANO | ET VITTORE PISANELLO | Pittori. E nella seconda: VITA DI GENTILE DA FABRIANO | E DI VITTORE PISANELLO VERONESE | PITTORI. L'errore dunque devesi al Vasari, e, per lui probabilmente, al frate domenicano Marco Medici, suo corrispondente da Verona; si diffuse naturalmente tanto che, nel catalogo della collezione ferrarese Canonici, al principio del secolo XVII, circa al tempo in cui Bartolomeo Dal Pozzo pubblicava le « Vite dei pittori, degli scultori ed architetti veronesi » è parola di « Un Cristo nel Presepio di Vittore Pisanello... ».

L'A. ha trovato però un documento che farebbe non ammettere quel nome come proprio del Pisano. Nel 1433, tra le anagrafi della contrada di San Paolo, nell'archivio del Comune di Verona, si trova indicato *Antonius Pisanus*, di anni trentasei, figlio di Donna Isabella, vedova di Bartolomeo da Pisa drappiere, poi di Filippo da Ostiglia. E l'A. si chiede: « questo Antonio Pisano si identifica col celebre pittore? o è un altro fin ad oggi ignoto? » Per provare l'identificazione l'A. si serve della « Descriptio civium qui steterunt et remanserunt sequaces Marchionis Mantue et non

venerunt vocati Veronam tam per rectores, quam per gratiam ». Nella *Descriptio*, che porta la data, « 1441, julij », è registrato « Pisan pentor », il quale, come risulta da una deliberazione del Consiglio dei Dieci (21 novembre 1442) è *Antonius pictor dictus pisanus*. Ora, prima di accettare la identificazione di *Antonius pisanus* col celebre Pisanello, esponiamo i fatti che riguardano quel *pentor*, quali risultano dai nuovi documenti. Antonio, detto pisano, era tra i fuorusciti veronesi, o « Citadini de Verona che veneno con el marchese de Mantoa, quando lui entrò in Verona e per esso erano solliciti ai suoi favori contro la Signoria e retornono via cum lui quando el fu cazato ». L'entrata del marchese di Mantova a Verona avvenne il 17 novembre 1439, quando s'impadronì col Piccinino della città; e l'uscita avvenne pochi giorni dopo, quando Francesco Sforza lo cacciò. Prima del 17 novembre 1439 i fuorusciti veronesi avevano dunque parteggiato con Gian Francesco Gonzaga, il quale sin dai primi del luglio 1438, abbandonata la condotta delle milizie veneziane, si era mostrato ostile alla Serenissima, e aveva fatto scorrerie nel Veronese. Ma il 20 novembre 1441 si venne a un trattato di pace, tra i contendenti del Veneto e della Lombardia; e Antonio Pisano che era rimasto seguace del marchese di Mantova, e non aveva obbedito all'ingiunzione di redire in patria, visto che le cose procedevano male per il suo partito, si rese a miglior consiglio. Il 9 d'agosto 1441 il Consiglio dei Dieci prescrisse un termine a tutto il settembre successivo ai cittadini non ritornati a Verona, per andare a Venezia a presentare le proprie discolpe. E Antonio Pisano non si presentò, a quanto pare, perchè di nuovo, il 7 febbraio 1442, il Consiglio deliberò di trattar come ribelli lui e gli altri che non si fossero presentati entro il mese di marzo seguente. Questa volta obbedì, e dovette essere graziato, perchè il 21 novembre 1442 il Consiglio dei Dieci gli concesse di assentarsi da Venezia per due mesi, e di recarsi a Ferrara per esigere

molti denari e per altre cose sue. Il 15 di febbraio 1443 Antonio Pisano si allontanò difatti da Venezia per due mesi, a seconda della concessione avuta.

Ora queste notizie corrispondono con le altre da noi possedute intorno al pittore conosciuto sin qui? La prima notizia, quella del 1433 relativa a Antonio Pisano di 36 anni contrasta assai con l'opinione invalsa per opera degli ultimi studiosi che gli affreschi del palazzo ducale siano stati eseguiti da Gentile e da Pisanello ad un tempo, tra il 1409 e il 1414. E impossibile di credere che Pisanello adolescente sia stato chiamato a dipingere i fasti della Serenissima. Ma su quella prima notizia torneremo quando sia sicura la identificazione di Antonio Pisano col cosiddetto Vittore Pisanello. Circa al partito preso da Antonio Pisano per Gian Francesco Gonzaga, esso dovette seguire la defezione del Gonzaga accaduta ai primi di luglio del 1438; ma in quest'anno il nostro Pisanello era a Ferrara. La medaglia da lui eseguita dell'Imperatore Giovanni Paleologo, giunto a quella città il 4 marzo 1438 e rimastovi sino alla fine di gennaio dell'anno seguente, basterebbe a dimostrare che l'artista lavorava a Ferrara, mentre la sua città era minacciata dal Gonzaga, non più Generale dei Veneziani. E gli studi per la medaglia servono anche ad assicurarci che proprio *de visu* a Ferrara, il Pisanello eseguì l'opera.

Il 12 maggio 1439 questi è a Mantova, intento a lavorare in una chiesa; il 17 marzo 1441 ha lasciato debiti presso la corte dei Gonzaga, che son notati come pagabili con ritenuta sul suo salario; il 16 agosto 1441 torna a Mantova con tre casse di robe e con valigie da Ferrara, ove aveva a gara con Jacopo Bellini ritratto Lionello d'Este; nel 27 febbraio del 1443 e nel 3 marzo dello stesso anno il Pisanello è a Ferrara, e fa sapere ai Gonzaga che non potrà più recarsi a Mantova, perchè altrimenti perderebbe tutti i suoi beni. Qui veramente si ha l'incontro dei dati conosciuti sin qui con gli altri testè pubblicati, perchè Antonio Pisano parte per Ferrara da Venezia il 15 di febbraio 1443 con la facoltà di rimanere assente due mesi. E proprio in que' due mesi ecco il nostro Pisanello a Ferrara, senza che possa partirsi da questo luogo, e ripetere di non potere più recarsi a Mantova perchè «così gli è comandato et che vendendoze gli seriano tolti li suoi beni». Rimasto a Ferrara i due mesi di licenza, potè però tornarvi nell'anno stesso 1443, perchè ricevette colà una lettera dal marchese di Mantova il giorno 11 settembre a proposito di un compenso da lui chiesto, e il 6 novembre un'altra a proposito di un Redentore in tela da lui dipinto, e l'11 maggio 1444, una terza a riguardo del denaro dovutogli per lavori eseguiti alla corte di Gonzaga, e del quale voleva servirsi per recarsi a Napoli.

Insomma ora ci sembra provato, più che l'A. non provi, l'identificazione di Antonio Pisano con il così-

detto Vittore Pisano. Vi è una corrispondenza di date e di fatti che stringe ad ammetterla, nè gli altri documenti riferiti dall'A., quali le iscrizioni nell'Estimo della contrada di San Paolo in Verona, negli anni 1443, 1445, 1446,¹ sono contraddetti da alcuna notizia.

Dunque Antonio Pisano, chiamato per errore Vittore Pisanello dal Vasari in poi, nacque nel 1397-1398, da Bartolomeo da Pisa drappiere e da Isabetta del *quondam* Niccolò. I documenti portano a conclusioni importanti, anche maggiori di quelle biografiche dell'artista così riassunte dall'A.: «volle o fu costretto nel 1438 ad assentarsi da Verona, e non potè riporre stabilmente il piede nel territorio veneto che in fine del 1442, dividendo poscia, almeno fino al 1447, la sua dimora tra Verona e Ferrara, e ad ogni modo figurando sempre come cittadino e contribuente veronese». Sarebbe forse meglio di dare un riassunto a questo modo: il Pisanello stette nel 1438 a Ferrara, e da Ferrara si recò a Mantova, dove, fattosi familiare del marchese Gian Francesco Gonzaga, parteggiò per lui, lo seguì nella presa della sua città natale, e gli rimase fedele, sino a che, fattasi la pace, si recò a Venezia per non essere considerato ribelle, nel marzo del 1442. Rimasto a Venezia per essere giudicato dal Consiglio dei Dieci, solo nel 15 di febbraio 1443, partì alla volta di Ferrara, con permesso di due mesi di assenza e con proibizione di non andare in Verona o in territorio veronese, nè a Mantova o in terre del marchese di Mantova. Il Pisanello osservò la deliberazione del Consiglio dei Dieci, e perciò ottenne di ritornare a Verona e a Ferrara, ove s'incontra di nuovo nel settembre del 1443, e in seguito nel 1444 e nel 1445 e nel 1447. Però non divise la sua dimora in questi ultimi anni soltanto tra Verona e Ferrara, essendo stato certamente anche a Rimini, alla corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta, e, nel 1447, prima di partire per Napoli, di bel nuovo a Mantova.

Precisate queste notizie biografiche, se ne può trarre pro alla determinazione: primo, del tempo dell'esecuzione delle pitture del palazzo ducale a Venezia (la data proposta dall'Hill anteriore al 1415 diventa inaccettabile); secondo, del tempo dell'esecuzione di molte medaglie; terzo, del periodo di dimora del Pisanello a Venezia (dal marzo del 1442 al 15 febbraio del 1443). L'A. alle notizie indicate ne aggiunge una relativa alla data della morte del Pisanello.

Con documenti erronei si era designata la data del 1455 o del 1456 invece dell'altra del 1451, che molti tornavano ad accettare, benchè l'ultimo biografo del Pisanello, G. F. Hill, propenda per il 1455. L'A. crede di aggiungere una testimonianza diretta a favore dei sostenitori di questa data: Bartolomeo

¹ Non teniamo conto della notizia dell'iscrizione del 1447 nell'Estimo, perchè l'A. non se ne serve poi, e ci lascia in dubbio che sia incorso un errore di stampa nella data del 1447 invece dell'altra 1445.

Dalla Levata, marito di Bona sorella del pittore, fece testamento il 14 luglio 1455, e precisò e regolò il modo di ottenere il saldo di prestiti di denaro da lui e da suo padre fatti al Pisanello suo cognato e alla madre di lui, donna Isabetta, a cominciare dal 16 novembre 1434 *usque in presentem diem*. Questa frase non significa prestiti fatti di recente, ma la durata del credito insoluto verso il Pisanello e sua madre, i quali a quanto pare rispondevano in solido del denaro e di robe avute da più persone e da mercanti, per mandato del testatore e di suo padre Andrea. Il credito ammontava da principio a 843 lire, 17 soldi e 10 denari; ma il Pisanello e sua madre dettero in beni mobili una somma di 349 lire, 18 soldi e 6 denari, la quale ridusse il credito in lire 483, soldi 19 e denari 4. Il Pisanello e sua madre, per una finzione contabile, rimanevano debitori della somma: dico per una finzione contabile, perchè quando Bartolomeo Dalla Levata faceva quel testamento, nel 1455, Isabetta sua suocera e madre del Pisanello non era più, essendo passata ad altra vita nel 1442. Ma, dice l'A., è questa una buona ragione per ritenere che anche il Pisanello fosse nel 1455 già morto? Si può rispondere che tanto questi, come donna Isabetta, sono nominati nell'atto ben dieci volte e sempre come fossero vivi tutti e due. Donna Isabetta invece era morta, e poteva anche il Pisanello esser morto, e non si ha una buona ragione per ritenerlo vivo nel 1455. Ora, replica l'A., se tutti e due i debitori, madre e figlio, erano già in quell'anno scomparsi, o i debiti erano saldati con la morte, o dovevano essere sottentrati negli obblighi gli eredi; e verso di questi doveva rivolgersi direttamente l'azione del creditore. Il testamento risponde da sè stesso a queste obiezioni, perchè dopo l'esposizione delle ragioni del credito, o dopo la storia di esso, dov'è parola solo di Pisanello e di donna Isabetta, il testatore parla del figlio, della madre e dei loro eredi, e giunge finanche a dire: *Si vero dicti Antonius Pisanus et domina Isabetta vel eorum heredes* ecc. Insomma il documento non permette di dire con l'A. che il Pisanello nel 1455 era ancor vivo. Veramente l'A. prima scrive di *credere* ciò, poi afferma che « Antonio Pisano era dunque il 14 luglio 1455 ancora in vita ». A credere ci può essere un po' di libertà, ma a mettere una pietra sulla questione con quel *dunque* si va a rischio di far di più e di troppo, oltre il possibile. E diciamo questo perchè l'A. sia più cauto qualche volta. Anche in un momento che correva il rischio di apparire troppo frettoloso, si lasciò andare a far questa considerazione: « è vero anche che qualche volta la critica storica, fondata sui documenti d'archivio, può sembrare sorella della critica estetica fondata sulla scuola e sulle tradizioni della scuola ». Evidentemente l'A. manca di un chiaro criterio di ciò che è critica estetica e critica storica, e, appunto perchè

questa ci sta molto a cuore, ci spiace di vederla ridotta a frugatrice d'archivi. Ciò non toglie che siamo grati all'A. dell'utilità resa alla storia dell'arte, pure pregandolo a voler riconoscere, secondo giustizia, la utilità che altri rende per altre vie, con altre ricerche.

ADOLFO VENTURI.

E. PREDELLI: *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria* (Archivio Trentino, anno XXIII, fasc. 1-2, Trento, 1908).

LUIGI SERRA: *Note su Alessandro Vittoria* (Ausonia, II, 2, Roma, 1908, e in *Rassegna d'Arte*, 5-6, Milano, 1908).

L'archivio del monastero di San Zaccaria, ora nell'archivio di Stato in Venezia, contiene tre buste di scritti parte autografi, parte d'altre mani relativi al Vittoria. Riccardo Predelli per amor di patria si è accinto a pubblicare per intero i documenti della mano del maestro, con la maggiore fedeltà di lezione, in sunto più o meno estesi tutti gli altri. Del diligente lavoro l'*Archivio Trentino* ha pubblicata la prima parte, con una prefazione dell'A., che, data scrupolosa notizia delle memorie e delle carte da lui studiate ad una ad una, discorre dell'Uomo e della sua famiglia, non trascurando i più minuti particolari, tra i quali sono importanti i rapporti con lo scultore Lorenzo Rubini in Vicenza, gli acquisti di *spalliere* da Francesco Pomerano fiammingo, i lasciti dell'autoritratto del Parmigianino all'imperatore Rodolfo II, del busto del doge Sebastiano Venier alla Signoria di Venezia, delle statue dei SS. Giovanni e Zaccaria al Monastero di San Zaccaria, de' suoi disegni, modelli e strumenti a Vigilio Rubini suo nipote e a suoi discepoli ed aiuti Andrea dall'Aquila di Trento, e al nipote di quest'ultimo, Giuseppe Batteri veronese.

In seguito l'A. discorre dell'abitazione di Alessandro Vittoria che fece ornare all'esterno da Giacomo Palma il Giovane, e ornò nell'interno da camini *alla francese* e arredò di quadri di Tiziano, del Parmigianino, di Paolo Veronese, di Carletto Calviari, di Giacomo Palma il Giovane, di Alessandro Maganza, del Tintoretto, di Andrea Schiavone, di Giacomo da Ponte detto il Bassano e di Paolo Brill.

La piccola galleria dimostrava gli speciali gusti del Vittoria, i suoi rapporti con gli uomini de' quali serviva quadri e ritratti, anche, dirò così, le affinità delle sue tendenze artistiche col Parmigianino, del quale non solo possedeva l'autoritratto, ma una tavoletta rappresentante Ottaviano imperatore e la Sibilla, e molti disegni acquistati da Battista Pittoni vicentino e da Michele Damascino pittore greco.

Delle opere d'arte e de' collaboratori del Vittoria, l'A. ragiona poi, bene seguendo le annotazioni di un registro dello scultore, che, diligente nel tener nota

e conservar documenti de' suoi affari domestici, non lo fu altrettanto per i numerosi lavori da lui compiuti. Ad ogni modo parecchie opere ricevono una data; e i nomi di numerosi collaboratori ed aiuti si incontrano in quelle note, non tutti conosciuti sin qui.

Alla prefazione fan seguito le carte e memorie di Alessandro Vittoria in una trascrizione per esattezza esemplare. Quando la pubblicazione sarà compiuta, ci proveremo ad applicare i documenti e a segnalar

porre il prospetto cronologico delle opere del maestro. Nè, del resto, l'A. si è proposto di fornire uno studio in ogni parte compiuto su Alessandro Vittoria, e lo ha detto nel titolo modesto de' suoi scritti dell'*Ausonia* e della *Rassegna d'Arte*. L'esame delle opere d'arte è fatto con diligenza, e di essa l'A. ha avuto compenso nella sicurezza con la quale egli ha per primo riconosciuto nel giardino Giusti a Verona, come opera del Vittoria, un busto a tutti sconosciuto sin qui.



A. Vittoria: Altare. Venezia, San Francesco della Vigna

quelli che meglio rischiarano la vita artistica del maestro trentino.

* * *

Ad applicare quei documenti si è provato Luigi Serra nei due scritti sopra indicati, studiando principalmente nel primo l'attività del Vittoria a Venezia, nel secondo l'opera di lui fuor di questa città e nel suo complesso. L'A. ha avuto cognizione diretta dei documenti stessi, ma il suo spoglio non coincide in tutto con la notizia riassuntiva data dal Predelli nella sua prefazione, così che converrà attendere la completa pubblicazione delle carte e memorie per com-

Anche il ravvicinamento che l'A. fa dell'arte del Sansovino a quella del Vittoria, e il riscontro dell'altorilievo del maestro nella chiesa del Santo a Padova col San Girolamo del discepolo, e il giudizio che dà dei ritratti del Vittoria «ridotti ad alcuni tipi rispecchianti i vari aspetti del suo temperamento», dimostrano che l'A. ha veduto e comparato con ogni attenzione. Tuttavia dobbiamo invitarlo a rivedere e a ricomparare, quando con le note elaborate comporrà una monografia sull'insigne artista. Giustamente egli esclude che il Vittoria abbia avuto parte in molte opere che gli sono state attribuite a Vicenza, ma sono anche da escludersi i due *Fiumi* adornanti un'arcata del pa-

lazzo Trissino e la decorazione di una camera del palazzo Arnaldi, quelli mal formati e grossolani, come mai in figura alcuna vera e propria dello scultore; questa con elementi ignoti, inusitati a lui, e quali si trovano in tempo posteriore, il paesaggio ad esempio nel fondo de' bassorilievi e de' fregi. Nei bellissimi stucchi di palazzo Thiene 'converrà pure distinguere la parte che spetta al V. e l'altra a Bartolomeo Ridolfi; come a Maser, nella villa costruita da Andrea Palladio, non basterà solo, come ha fatto l'A., di gettar acqua sulle vampe dell'entusiasmo di Charles Yriarte, ma converrà sottrargli decorazioni che non sono assolutamente della sua mano. L'A. abbia più fede di quanto dimostra a pag. 326 dell'*Ausonia*, nell'analisi delle forme, nello studio delle abitudini delle mani de' singoli artisti, degli atteggiamenti speciali del loro spirito; e andrà più lontano, molto più lontano.

L'A. si è provato a spiegare il carattere delle teste del San Rocco e del San Sebastiano del Vittoria in San Francesco della Vigna, carattere che si ripete in altre statue di un altare in San Salvatore: quella ripetizione di tipi preferiti doveva suggerire la ricerca d'una fonte importante, di un modello singolarissimo, che è ad evidenza il gruppo del Laocoonte, veduto dal Vittoria nella imitazione di Vincenzo Vicentino nella tribuna di Santa Maria Maggiore a Trento, poi nella copia dello studio del Sansovino.

L'A. nota l'assottigliarsi, l'allungarsi dei corpi delle figure del Vittoria, una ricerca d'eleganza che non

sembra naturale nel gagliardo scultore: ebbene la spiegazione può trovarsi in un documento che l'A. riporta in una nota, nell'amore per il Parmigianino del quale il Vittoria acquistò l'autoritratto, un quadro e libri di disegni. Ecco come i documenti possono illustrare le opere d'arte: non basta toglierli dalla polvere degli archivi, conviene incollarli alle cose.

Discorrendo di rapporti del Vittoria col Sansovino, l'A. dimentica di notare come il grande scultore fornì lo schema delle decorazioni al Vittoria, uno schema che quegli aveva tratto da Lorenzo Ghiberti, eseguendo la porta della sagrestia di San Marco, con teste sporgenti e figurette nelle riquadrature, in modo conforme all'esempio delle porte del Paradiso. Ebbene nella scala d'oro del Palazzo ducale, nella scala della libreria, il Vittoria continua con quel metodo, pur lasciando che gli adornamenti delle riquadrature usurpino spazio alle storie.

Facciamo queste osservazioni per eccitare l'A. a dar corpo alle sue note, a comporre un lavoro, del quale gli scritti ora pubblicati danno promessa di serietà, in onore del maestro trentino che nell'ultimo quarto del secolo XVI rappresentò degnamente la scultura veneziana. Cade in quest'anno il centenario del celebrato artista, che aspetta il dovuto omaggio dagli studiosi italiani. Trento innalzerà tra breve un monumento al figlio illustre; la storia deve innalzargliene un altro più eterno del bronzo.

ADOLFO VENTURI.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

207. BODE (WILHELM), *Die Anfänge der Majolika-kunst in Florenz unter dem Einfluss der Hispanomoresken Majoliken*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pag. 276-298; Berlin, 1908).

Con felici raffronti dimostra come le maioliche fiorentine della prima metà del secolo XV si siano sviluppate sopra la traccia dei prodotti di Valenza; e ciò prima che a Cafaggiolo si trovassero forme italiane originali.

208. DURRIEU (PAUL), *La peinture en France au début du XV^e siècle. Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut*. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1906.

L'A. con profonda dottrina esamina una serie di miniature del maestro del libro d'Ore del Maresciallo francese Jean le Meingre, detto Boucicaut, o « maître aux cygnes »; e conchiude che il miniatore lavorò dal 1402 al 1413 per il Duca di Borgogna Giovanni senza Paura e per il Duca Giovanni di Berry, ma che, operando per questo principe, fu confuso nel gruppo degli *ouvriers* diretti da Jacquemart de Hesdin. Dimorò a Parigi, e probabilmente viaggiò nel Milanese. Sarebbe quindi, si chiede l'A., da identificarsi quell'artista con Jacobus Cona pittore fiammingo dimorante a Parigi nel 1398, come ci disse Alcherio nel suo trattato « *De coloribus diversis* »? E riserva la risposta per uno studio ulteriore. Intanto ci sia permesso di dubitare che l'autore del trittico del Museo provinciale di Bonn sia da riconoscere per lo stesso che eseguì i libri miniati così bene descritti e studiati dall'A. Le affinità notate non bastano, secondo noi, a determinare uguaglianze e coincidenze. In ogni modo anche questo

lavoro del conte Durrieu contribuisce grandemente alla cognizione della pittura fiorita al principio del secolo xv.

a. 7.

209. FATTORI (ONOFRIO), *Spigolature storico-artistiche del Montefeltro*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pagine 130-134 e 143-145; Milano, 1908).

Le reliquie artistiche del Montefeltro attendono ancora un degno illustratore, cui il F. indica intanto i manoscritti e le opere storiche da consultare sull'argomento. L'A. accenna quindi brevemente ai monumenti, ai quali è connesso il nome della famiglia Carpegna, e infine di sfuggita indica alcune opere d'arte perdute in paeselli ignoti; così un quadro del Baroccio nella parrocchiale di Frontino di Massa, un trittico di Nicolò da Foligno nella chiesa di San Francesco in Mercatello, ecc.

210. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Campione*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 167-174; Milano, 1908).

Delle opere d'arte, rimaste ancora in buon numero nella terra dei maestri campionesi, il M. offre riproduzioni belle e copiose e cenni brevissimi, ove sono per altro spesso utilmente rettifiche le osservazioni e le conclusioni già espresse, sulle opere stesse, dal Gerspach. Scarse e di scarsa importanza le reliquie di monumenti architettonici; molta ricchezza di esemplari, spesso mediocri, della scultura lombarda del Rinascimento; notevolissimi invece gli affreschi ancora conservati dei secoli XIV e XV, e fra essi di capitale importanza il *Giudizio Universale*, firmato da Lanfranco e Filippo de Veri, due maestri dai quali è segnato il passaggio dall'arte di Giovanni da Milano e suoi affini all'arte dei Zavattari e di Michele da Besozzo.

211. SCHIAPARELLI (ATTILIO), *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, vol. I. — Firenze, Sansoni, 1908.

« Porgere agli spiriti amanti del passato », scrive l'autore, « un qualche aiuto a rievocare nella sua interezza l'ambiente domestico in cui vissero i contemporanei di Dante e del Boccaccio, del Brunelleschi e del Botticelli, ecco lo scopo di questo libro ». Traendo pro di cronache, novelle, provvisioni del Comune e delle arti e d'altri documenti, specialmente di 177 inventari di masserizie domestiche, l'A. ha raggiunto lo scopo, dando una descrizione sistematica della casa fiorentina, toccando in breve delle sue parti meglio note, fermandosi più a lungo su quelle che si conoscono meno o non si conoscono affatto; e, considerata la struttura, l'esterno e i complementi dell'edificio, ha preso in esame le decorazioni delle pareti e dei mobili, poi le singole stanze con le loro suppellettili caratteristiche, infine il cortile e il giardino. Le ricerche dell'A. sono diligentissime, e, se egli si fosse anche compiaciuto di trattenersi maggiormente sulle singole parti per designare, dove era possibile, le modificazioni da esse subite per il variar de' costumi, per il progredire dell'arte e del gusto, in ordine di tempo, meglio ci sarebbe stato possibile di ricostruire idealmente la casa fiorentina nei diversi momenti storici. Certo che poche reliquie, come dice l'A., restano del buon tempo antico; ma anche quelle poche conveniva classificare con rigore, cercando e traendo con più

insistenza dallo studio artistico e tecnico quelle linee, quei contorni, quegli effetti, che lo S. con tanta preparazione erudita avrebbe certamente colti meglio d'ogni altro. Insomma, grazie all'intima cognizione delle forme artistiche, la nomenclatura meglio si sarebbe in qualche punto chiarita e avrebbe trovato consistenza e rilievo; le cose avrebbero preso figura e carattere; l'antico ambiente fiorentino avrebbe ricevuto più luce e più vita.

a. 7.

212. VITALETTI (GUIDO), *Salome*. — Roma, Bernardino Lux, 1908.

La cultura dell'A. è tutta moderna, ond'egli si è trovato a disagio quando ha trattato di Salome nel medio evo e nel Rinascimento, e ha di conseguenza negletto quella parte dell'argomento che aveva importanza prevalente. Il disegno storico-estetico, annunciato nella prefazione, manca; abbiamo invece una enumerazione di fonti non bene coordinata, con lacune gravissime, con equivoci iconografici singolari. Scrittore garbato e uomo di fine gusto, l'A. ci ha dato un libro che è sempre di interessante lettura, ma che si può leggere con frutto soltanto dai cultori dell'arte moderna.

Storia particolare dei monumenti.

213. ANGELINI (LUIGI), *Di una tavola di Andrea Previtali in Alzano Maggiore*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 136-138; Milano, 1908).

Una grande tavola attribuita a Giacomo Gavazzi, nella sacrestia della parrocchiale di Alzano, deve invece, secondo l'A., ritenersi dipinta circa il 1520 dal Previtali.

214. BECKERATH (A. VON), *Nochmals über Zeichnungen alter Meister in Oxford*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 108-114; Berlin, 1908).

A proposito della pubblicazione del IV fascicolo dei disegni di Oxford il B. fa varie osservazioni, fra le quali notiamo le seguenti: il *Cristo pregante* (n. 6) è della stessa mano di un *Angelo* del gabinetto dei disegni di Berlino, forse dello Spagna. Il n. 8 è troppo poca cosa per essere attribuito a Raffaello. Il n. 9, attribuito a Raffaello, è del Perugino. Il n. 17, *ritratto di Gentile Bellini*, attribuito ad Alvise Vivarini, è del Bonsignori. Il n. 18, *Madonna col Bambino e un angelo*, attribuito a scuola veneziana, è del Pordenone, per lo stretto rapporto con i quadri d'altare del Duomo di Cremona e di Torre presso Pordenone.

215. BELTRAMI (LUCA), *Un altro frammento dell'opera del Luini alla Pelucca*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 119-120; Milano, 1908).

Un frammento del Louvre (n. 1362), ove è ritratta una fanciulla nell'atteggiamento di chi raccomanda il silenzio, è a ritenersi parte del *Guanciale d'oro* di Brera.

216. BENKARD (ERNST A.), *Ein Porträt Raffaels von der Hand des Sebastiano del Piombo*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 654-656; Leipzig, 1908).

Il quadro di casa Buonarroti, ove è rappresentata una donna svenuta fra due uomini, è dall'A. creduto composizione originale di Sebastiano del Piombo, e nella figura di sinistra è da lui riconosciuto il ritratto di Raffaello, in base

all'incisione consimile del Bonasone. L'A. non tiene conto nè della nota del Milanese al Vasari (IV, 104), nè della incisione della replica (od originale?) esistente nel Palazzo reale dell'Aja sino al 1850, indicanti come un prototipo di tale rappresentazione risalga a Giorgione. Per la sua mediocrità è difficile ammettere che il quadro Buonarroti sia di Sebastiano; in ogni modo non è questa la redazione originale.

L. v.

217. CAGNOLA (GUIDO), *Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 179; Milano, 1908).

Una *Madonna col Bambino*, attribuita alla scuola di Filippo Lippi, nella Pinacoteca di Karlsruhe (n. 408).

218. CAROCCI (GUIDO), *La campana di San Marco di Firenze*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 256-264; Roma, 1908).

Ritasse l'interessante storia della campana, cui si vollero, quando cadde il Savonarola, le ire dei *palleschi* e degli *arrabbiati*, e pubblica interessanti riproduzioni delle sue parti decorative, di carattere schiettamente donatellesco. Il Carocci si sofferma appena nell'analisi artistica dell'opera, ma lascia intendere che a suo avviso il modello ne fu compiuto da Donatello stesso.

219. COLASANTI (ARDUINO), *Un quadro di Cola d'Amatrice a Chieti*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 396-397; Roma, 1908).

Un bruttissimo quadro, interessante e raro tuttavia quanto al soggetto: la Vergine che sprizza latte dalle mammelle a conforto delle anime purganti.

220. COSTA (ENRICO), *San Michele di Plaiano*. (*Archivio storico sardo*, vol. III, pag. 275-322; Cagliari, 1907).

Ampla illustrazione storica dell'abbazia di Plaiano, una delle più antiche e importanti fra le sarde. Non ne rimangono oggi che ruderi informi; il tempo e gli uomini hanno tuttavia rispettato in parte la chiesa abbaziale, notevole monumento pisano del secolo XII.

221. DA RE (GAETANO), *Il supposto ritratto di Fra' Giocondo*. (*Madonna Verona*, a. II, pag. 105-109; Verona, 1908).

Il bassorilievo del Palazzo del Consiglio di Verona, nel quale si volle veder ritratto Fra' Giocondo, rende invece l'immagine di Plinio juniore, come dalla scritta C. PLI. VERON. EP. è già per vero chiaramente indicato.

222. DAVARI (STEFANO), *L'affresco di Andrea Mantegna nella «Sala degli Sposi» nel castello di Mantova e il cronista Stefano Gionta*. (*Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, N. S., vol. I, parte I, pag. 3-19; Mantova, 1908).

Il racconto del Gionta che servì di base all'interpretazione storica dell'affresco nella parete del camino della «Sala degli Sposi» è interamente falso. Nessun altro concetto ispirò la composizione del Mantegna se non quello che leggesi nell'epigrafe all'angolo della sala: eternare la memoria dei marchesi Ludovico e Barbara a perenne lustro e decoro della

loro corte. Nell'affresco, per concludere, non abbiamo affatto il ritorno di Federico alla casa paterna, ma soltanto i ritratti dei marchesi coi loro figliuoli e cortigiani artisticamente aggruppati.

223. DE NICOLA (GIACOMO), *Il sepolcro di Paolo II*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 338-351; Roma, 1908).

Un disegno del *Codex berolinensis* del Kupferstichkabinet di Berlino offre all'A. il modo di proporre una ricostruzione del sepolcro di Paolo II, notevolmente dissimile da quella del Burger, e di attribuire con sicurezza agli anni 1475-77 l'esecuzione dell'opera.

224. ESCHERICH (MELA), *Botticellis Primavera*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 16; Berlin, 1908).

L'A. trova nel quadro un contenuto d'ispirazione medioevale, romantica e non classica. E poichè Dante (*Vita Nuova*, XXIV) chiama Primavera la donna che, nella sua visione, precede Beatrice già morta, così l'A. pensa che il Botticelli abbia voluto applicare a Giuliano la visione dantesca. Non dunque per Lorenzo sarebbe stato eseguito il quadro, ma per Giuliano, e cioè tra il 26 aprile 1476, giorno della morte di Simonetta, e il 26 aprile 1478, giorno della uccisione di Giuliano. Dopo tale più o meno fantastica interpretazione, l'A. conchiude che nell'opera il sentimento ispiratore non è nè dantesco, nè italiano, nè antico, ma appartiene allo spirito fatalistico della comprensione germanica della vita. Con che ogni serietà vien meno!

225. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Villa della Viola. Ein Sommersitz der Bentivoglio zu Bologna*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pag. 169-178; Berlin, 1908).

Illustra brevemente la villa bentivolesca, fermandosi specialmente sugli affreschi di Innocenzo da Imola.

226. ID., *Der Bentivogliopalast zu Bologna*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 398-400; Berlin, 1908).

Ripubblica e commenta la descrizione del Palazzo dei Bentivoglio già edita da Lodovico Frati. (*Atti e Mem. d. R. Dep. di st. patria per le prov. di Romagna*, s. III, vol. XXIII; Bologna, 1905).

227. FALOCI PULIGNANI (MICHELE), *Il duomo di Foligno e l'architetto Giuseppe Piermarini*. — Foligno, Società poligrafica F. Salviati, 1908.

Cento anni dopo la morte del fulgente Giuseppe Piermarini, ultimo architetto del duomo di Foligno, l'A. ha creduto opportuno di ricordare la storia artistica del tempio. Della basilica di San Feliciano, eretta sul sepolcro del santo, non è pervenuto a noi frammento alcuno; della basilica anteriore al X secolo rimangono alcuni capitelli nella confessione sotterranea; della basilica, che fu la cattedrale degli antichi vescovi di Foligno e dei loro successori, fino ai primi del secolo XII, l'A. pubblica documenti importanti che danno modo di ricostruirla idealmente; della basilica della Rinascenza non resta più che l'ossatura, essendo stata trasformata in piccola parte nel 1751 dal Cipriani, in molta parte su disegni del Vanvitelli e per opera del Piermarini dal

1770 in poi sino al 1808, quindi per i lavori di Clemente Folchi nel 1819, ecc.

228. FLERES (UGO), *Ritratti di personaggi storici nella Galleria nazionale d'arte moderna*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 352-354; Roma, 1908).

Il ritratto di Vincenzo Monti, dipinto dall'Appiani, quello celebrato di Costanza Perticari, dipinto dall'Agricola, quello infine della figlia di Ciro Menotti, dovuto ad Adeodato Malatesta: acquisti recenti e veramente notevoli (finalmente!) della Galleria d'arte moderna.

229. FOGOLARI (GINO) *Un dipinto allegorico di Lorenzo Leonbruno nel Museo di Verona*. (*Madonna Verona*, a. II, pag. 127-129; Verona, 1908).

L'autore del quadro n. 701 del Museo di Verona è felicemente determinato dal Fogolari come il Leonbruno; resta indeterminato il soggetto, nel quale si allude forse a una congiunzione di astri attesa o augurata.

230. FRIZZONI (GUSTAVO), *Un capolavoro dell'arte lombarda in Danimarca*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 135-136; Milano, 1908).

Una *Madonna col Bambino* di Bernardino Luini, passata recentemente dalla collezione Donaldson di Londra alla collezione Hage di Nivaagaard.

231. GEROLA (GIUSEPPE), *Un antico gruppo statuario veronese*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 303-306; Roma, 1908).

Accenna a un nucleo di sculture veronesi della seconda metà del Trecento che si distingue nettamente dai prodotti di ogni altra corrente locale (la campionesa, la veneziana e la tardiva corrente romanica), e ne indica l'esemplare più caratteristico nel gruppo della *Crocifissione*, smembrato fra il Museo di Verona e la parrocchiale di Cellere. Questo gruppo è per vero interessante e degno di un particolare studio, ma tale studio il Gerola non fa in alcun modo, ch'è anzi non tenta nemmeno di spiegar il fondamento di quella distinzione che gli appare così netta. Ma il più grave appunto da farsi al G. è questo che egli ha veduto una manifestazione particolare veronese là ove non si hanno che degli esemplari di una tendenza largamente diffusa.

232. GIGLI (GIUSEPPE), *Per un quadro di Paolo da Venezia*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 182; Milano, 1908).

Illustra brevemente e riproduce un quadro di Paolo, rimasto quasi interamente dimenticato: la *Vergine col Bambino* della parrocchiale di Carpineto, firmata PAVLVS DE VENECHIS PIXIT MCCCXLVII.

233. GIGLIOLI (ODOARDO H.), *Su un quadro del Volterrano nella Galleria degli Uffizi creduto finora di Giovanni da San Giovanni*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 355-358; Roma, 1908).

Dimostra esaurientemente che è dovuto al Volterrano il quadro degli Uffizi, ove è ritratta una delle burle del pievano Arlotto.

234. GIOLLI (RAFFAELLO), *Il battistero di Novara*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 160-163; Milano, 1908).

Contro l'opinione che nel battistero di Novara ravvisa

l'adattamento di un tempio pagano, sostiene che sin dalla origine il vetusto monumento (da lui attribuito al secolo V) ebbe l'attuale destinazione.

235. HADELN (DETLEV FREIHERKN VON), *Bilder Romaninos und Bachiaccas und ihre Beziehung zu Dürer*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXX, pag. 247-251; Berlin, 1908).

La *Decollazione del Battista* attribuita al Romanino e l'analogica composizione del Bachiacca, che si trovano nel Museo di Berlino, sono, indipendentemente l'una dall'altra, ispirate per la composizione da un'incisione del Dürer. L'una e l'altra portano al modello delle correzioni: minori il Romanino e con maggiori e più impressionanti risultati.

236. ID., *Bemerkungen zu einigen venezianischen Bildern der Brera*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 651-653; Leipzig, 1908).

Osservazioni fatte a proposito del recente catalogo di Brera: l'A. contesta al Basaiti il *Noli me tangere* (n. 166) per attribuirlo al Catena; pone in relazione il *San Sebastiano* di Liberale da Verona con l'*Adamo* del Rizzo e con il *San Sebastiano* d'Antonello a Dresda; dimostra che l'*Adorazione dei Magi* di Paolo Veronese (n. 148) non è un trittico, ma un insieme di portelle dell'organo d'Ognissanti, ed espone altre osservazioni di minore importanza.

237. ID., *Andrea di Giusto und das dritte Predelstuck vom pisanischen Altarwerk des Masaccio*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 785-789; Leipzig, 1908).

In una collezione privata, che l'A. non determina, si trova il terzo frammento della predella dell'ancona di Masaccio, già nel Carmine a Pisa, ora smembrata fra parecchie collezioni. Tale frammento è dovuto per altro ad Andrea di Giusto, il collaboratore di Masaccio, non a Masaccio stesso; e l'Hadeln crede di conseguenza giustificata l'ipotesi che il *San Paolo* attribuito a Masaccio, nel Museo civico di Pisa, spetti appunto ad Andrea.

238. ID., *Zu den Altarwerken Palma Vecchios in Serinalta*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 1013; Leipzig, 1908).

A Serinalta sono nove tavole del Palma, credute tutte appartenenti a un medesimo polittico. Invece l'Hadeln, seguendo la testimonianza del Ridolfi, ritiene che i polittici siano due: nel primo, soggetto principale la *Presentazione al tempio*; nel secondo, la *Resurrezione*.

239. ID., *Zu Tizian in Padua*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 168-169; Berlin, 1908).

La scritta apposta a un disegno dell'Accademia di Düsseldorf, la quale accenna alla collaborazione di Tiziano e di Domenico Campagnola nel frescare Ca' Corner a Padova, non è autografa di Tiziano, bensì appartiene al XVII secolo, e forse al XVIII. La fonte della notizia è dunque falsa; e se Ca' Corner deve identificarsi con quella Giustiniani, come crede l'A., si può escludere che Tiziano v'abbia lavorato, perchè i freschi un tempo ivi esistenti furono attribuiti dall'Anonimo a Girolamo Padovano.

240. ID., *Zu Werken Alvise Vivarinis. (Repertorium für Kunstw., a. XXIX, pag. 466-469; Berlin, 1908).*

Crede di potere distinguere le due mani di Alvise e del Basaiti nella esecuzione della pala dei Frari, mentre ne attribuisce tutta la concezione ad Alvise. Osserva che la *Madonna del Redentore* è qualitativamente superiore a quella della Galleria di Vienna: osservazione già fatta da L. Venturi (*Origini*, pag. 244). Per ciò e per la derivazione dalla Dalmazia egli ritiene che, malgrado la firma, la *Madonna* di Vienna sia una replica della bottega.

241. HOFFMANN (THEOBALD), *Raffael in eigener Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. 2 Aufl. — Leipzig, Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung, 1908.*

È un'opera definitiva come raccolta di materiale: 50 tavole, e una descrizione dettagliata e precisa di tutte le parti dell'edificio. L'A. ha sentito il bisogno d'interpretare l'arte architettonica di Raffaello col confronto delle altre opere a lui contemporanee; ma per questa parte le sue ricerche appaiono troppo limitate.

242. KRISTELLER (L'AU), *Ein unbeschriebener Kupferstich von Marcanton. (Repertorium für Kunstw., a. XXIX, pag. 63-65; Berlin, 1908).*

Una incisione del gabinetto delle stampe del Museo di Stoccolma, dove è rappresentata una donna ignuda vicino a una statua antica, viene attribuita dal K. a Marcantonio e agli anni 1508-1510 circa.

243. LOGA (VALERIAN VON), *Antonis Mor als Hofmaler Karls V und Philipps II. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses, t. XXVII, pag. 91-123; Wien, 1908).*

Analizza, a fine di precisarne l'iconografia e la cronologia, i ritratti rimasti fra i molti che il Moro eseguì per la corte imperiale. È noto che gli studi su questo pittore hanno importanza anche per la conoscenza di Tiziano: il M. copiò la *Danae*, ma non riesce al L. determinare quale spetti a lui fra le copie e repliche rimaste dell'opera; dal M. dovette invece essere apprestato il modello per il ritratto della imperatrice Isabella, che Tiziano eseguì 5 anni dopo la morte di lei.

244. LOGAN BERENSON (MARY), *Un quadro di Giovanni Francesco da Rimini al Louvre. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 163; Milano, 1908).*

Un piccolo dipinto del Louvre (n. 1659), attribuito alla scuola fiorentina, e ritraente l'episodio di San Nicola e delle tre fanciulle, è rivendicato dall'A. a Giovanni Francesco da Rimini; come pure altri due quadretti appartenenti al museo di Le Mans (n. 11) e al Museo Cristiano Vaticano (scaffale O, IV).

245. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Un nuovo quadro di Jacopo Bellini acquistato recentemente dal museo Poldi-Pezzoli. (Rassegna d'arte, a. VIII, pagina 166; Milano, 1908).*

Una *Madonna col Bambino*, affine a quella di Lovere, ma di tempo alquanto posteriore.

246. ID., *Quattro nuovi dipinti del Tiepolo. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 179; Milano, 1908).*

Quattro grandi tele, di soggetto tratto dalla *Gerusalemme liberata*, in possesso del signor A. P. Cartier (Genova).

247. MASON PERKINS (F.), *Due opere inedite di Vittore Crivelli. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 120; Milano, 1908).*

Un *Sant'Antonio da Padova*, già nella collezione Nevin di Roma, e un pentitico appartenente alla collezione Wilstack di Filadelfia.

248. ID., *Una tavola di Bartolomeo Vivarini. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 145; Milano, 1908).*

Una *Madonna col Bambino* nella collezione Ellis di Chicago. Il quadro non reca firma nè data, e la paternità di Bartolomeo non è per esso così evidente da escludere la necessità di una dimostrazione qualsiasi.

249. MURATORI (SANTI), *I sarcofagi ravennati di San Rainaldo, di San Barbaziano e del Beato Pietro peccatore e le ultime recognizioni. (Bollettino d'arte, a. II, pag. 324-337; Roma, 1908).*

Illustra le parti posteriori, poste ora allo scoperto, dei tre sarcofagi, e gli oggetti rinvenuti entro i sarcofagi stessi: notevoli tra essi i frammenti delle vesti pontificali di San Rainaldo (sec. XIV), e una pietra incisa con la rappresentazione del *Peccato originale* (sec. XIII).

250. NOGARA (BARTOLOMEO), *La chiesa parrocchiale di Bellano e i suoi recenti restauri. (Estratto dalla Rivista archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como, fasc. 56-57). — Milano, 1908.*

Uno dei monumenti più insigni di architettura religiosa del lago di Como è la parrocchiale di Bellano, dedicata ai SS. Martiri Giorgio, Nazaro e Celso, eretta in massima parte fra gli anni 1342-1350. L'A., trascritti i documenti relativi alla fondazione (dove è fatta parola dei tre maestri ai quali è originariamente dovuta la chiesa, e cioè Maestro Ugone di Campione, Maestro Antonio di Jacopo di Castellazzo di Pilo nella valle Intelvo, Maestro Comolo di mastro Goffredo di Osteno), ne studia attentamente le vicissitudini, e ne esamina con cura, che potrebbe dirsi affettuosa, le parti più antiche, la facciata e gli affreschi della navata maggiore.

251. PAULI (GUSTAV), *Raffael und Manet. (Monatshefte für Kunstw., a. I, pag. 53-55; Leipzig, 1908).*

I due artisti così l'un dall'altro sotto ogni rapporto lontani si sono incontrati una volta: dalla stampa di Marcantonio, tratta da un disegno di Raffaello e rappresentante tre divinità fluviali, il Manet ha copiato la composizione de *Le Dejeuner sur l'herbe*, senza, s'intende, sacrificare in nulla la sua personalità.

252. PETTORELLI (ARTURO), *Gli schizzi di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone nel Museo civico di Piacenza. (Rassegna d'arte, a. VIII, pag. 175-179; Milano, 1908).*

Illustra brevemente gli schizzi del Museo civico di P. che si riferiscono alla corona di puttini disposta intorno alla figura del *Padre Eterno* nella cupola di Santa Maria in Campagna. L'A. non dubita che essi siano dovuti al Pordenone, e a questo stesso maestro attribuisce, almeno in parte, i disegni a sanguigna recentemente ritrovati nel tergo degli schizzi.

Potrà forse il P. aver ragione nell'attribuire al Pordenone schizzi e disegni; ha torto certamente nell'insistere a designare il maestro col cognome Licinio.

253. POGGI (GIOVANNI), *Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 275-280; Leipzig, 1908).

Ritorna sull'attribuzione al Bachiacca del quadro di monsignor Bertoldi in Asolo Veneto, già fatta dal Morelli, indicando altre tre identiche composizioni in collezioni private fiorentine.

254. ROLFS (WILHELM), *Der Neapler Pferdekopf und das Reiterdenkmal für König Alfons*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pag. 123-136; Berlin, 1908).

Il R. ammette che Donatello abbia conosciuto la testa di cavallo del Museo di Napoli, valendosene per stilizzare la testa del cavallo del Gattamelata e forse anche quella dell'erigendo monumento equestre di Alfonso.

255. ROSSI (ATTILIO), *Due quadri di Domenico Theotokopuli*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 307-314; Roma, 1908).

La *Natività* e il *Battesimo di Cristo* del T., recentemente acquistati per la Galleria Corsini, sono dall'A. illustrati con la diligenza e la finezza a lui consuete. Non sarebbe stato tuttavia inopportuno, a complemento del pregevole studio, un riscontro fra queste tele provenienti dalla Sicilia e i prodotti siciliani (o siculo-spagnoli) del tempo, ove gli influssi del Greco si manifestano.

256. SCHAEFFER (EMIL), *Der « Triumph des Federico Gonzaga » von Lorenzo Costa*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 763-770; Leipzig, 1908).

Illustra il quadro del Costa, trovato nel castello di Teplitz da A. Venturi (*Galleria Crespi*, pag. 72), determinando che si tratta di Federico e non di Francesco Gonzaga, e mettendo in relazione questo con i *trionfi all'antica* contemporanei e posteriori.

257. SCHMIDT (JAMES VON), *Die Dresdener Correggiomagdalenaeine Kopie von Albani?* (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 241-243; Berlin, 1908).

In un catalogo dei quadri del Palazzo di Pietroburgo, redatto dal 1773 al 1783, si trova questa notizia: « François Albani d'après le Corrège. Une Madeleine couchée lisant dans un livre. C'est une jolie copie d'après celle de l'Albane qui se trouve à Dresde dans la Galerie Electorale ». Lo S. crede, e può essere, che l'attribuzione si debba a una tradizione, ma prima di ritenere questa attendibile, come fa l'A., occorrerebbe dimostrare che il quadro di Dresda non deriva dalla Galleria di Modena, ove era fin dal 1682 considerato come un originale del Correggio. Opposte dunque sono le tradizioni, come i risultati della critica moderna.

258. SCHUBRING (PAUL), *Das Blutbad von Otranto in der Malerei des Quattrocento*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 593-601; Leipzig, 1908).

La strage compiuta dai Turchi in Otranto, l'11 agosto 1480, commosse tutta la cristianità. Matteo di Giovanni nelle varie rappresentazioni della *Strage degli innocenti* diede più volte

sembianze e foggie turchesche ai carnefici; e in ciò lo S. vede l'influsso del bagno di sangue d'Otranto.

259. SINIGAGLIA (GIORGIO), *La « Natività del Signor finla di notte » di Lorenzo Lotto*. (*Bollettino d'arte*, a. II, pag. 298-302; Roma, 1908).

Illustrazione del quadro recentemente ritrovato a Milano presso la famiglia Pisoni e acquistato per la Galleria di Venezia. Il quadro può identificarsi con quello che il Vasari rammenta come esistente in casa di Tommaso da Empoli fiorentino.

260. SIREN (OSVALD), *Die Fresken in der Cappella di Sant'Antonio in Le Campora*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 502-510; Leipzig, 1908).

Una cappella nella chiesa di Le Campora presso Firenze è dedicata a Sant'Antonio, e contiene affreschi rappresentanti: Antonio che benedice il diavolo sotto aspetto di satiro, Antonio che s'inginocchia davanti la spelunca di Paolo, Antonio e Paolo che si dividono il pane, la morte di Antonio, Antonio che parla ai suoi scolari nel chiostro. Nel soffitto e attorno agli archi sono figure di profeti e di evangelisti. Secondo il Sirén questi affreschi, databili 1372-1375 circa, sono in diretta connessione con Giotto.

261. SUIDA (WILHELM), *Beiträge zum (Euvre bekannter Maler*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 60-62 e 305-307; Leipzig, 1908).

Da notizie brevi e dommatiche di attribuzioni pensate ne' suoi viaggi. Citiamo quelle che si riferiscono a maestri italiani: presso il signor Stefanelli di Vienna un ritratto di giovane uomo di Tiziano; opere del Parentino sono, secondo il Suida, una *Pietà* nella Galleria di Budapest, un *Cristo* nella collezione Tucher di Vienna, una illustrazione novellistica presso il signor Emil Weinberger di Vienna; opere di Lorenzo Monaco, una *Madonna col Bambino*, datata 1405, nel Museo civico di Torino, una *Madonna Annunziata* presso il principe di Liechtenstein a Mödling, un quadro della *Tebaida* nella Galleria di Budapest.

262. TAVANTI (UMBERTO), *Affresco del secolo XIV scoperto nel duomo d'Arezzo*. (*L'ita d'arte*, vol. II, pag. 72-76; Siena, 1908).

Un breve cenno degli affreschi tornati ora in luce nel duomo di Arezzo, e ritraenti la Madonna col Bambino in trono insieme a episodi della vita di San Cristoforo e di San Giacomo Maggiore; essi vanno sicuramente identificati con quelli dei quali parla il Vasari nella vita di Lippo fiorentino.

263. UHDE (WILHELM), *Zu Botticellis Primavera*. (*Monatshefte für Kunstw.*, a. I, pag. 913-914; Leipzig, 1908).

Si ribella alle interpretazioni fin qui date, poichè il Botticelli era più che un illustratore e non aveva bisogno dei dotti suggerimenti del Poliziano. Astraendo dunque da qualunque possibile relazione con la *Giostra*, l'Uhde crede di poter interpretare la così detta *Primavera* come il *Mistero della donna*. Da destra s'avanza la fanciulla ingenua, coperta di fiori, che non sa nulla dell'amore; poi, mentre si trova a danzare con le amiche, guarda al giovane guerriero e in quel

momento Cupido le scocca la freccia; infine ella rimane sola nel centro, esaltata dalla vita, perchè la natura ha creato in lei una vita nuova. Spiegazione molto ingegnosa e attraente: per ammetterla con piena fiducia sarebbe per altro necessario trovare nel tempo qualche corrispondenza con simile idea.

264. VOSS (HERMANN), *Zwei unbekannte Werke des Veit Stosz in Florentiner Kirchen*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pag. 20-29; Berlin, 1908).

Si tratta di un *San Rocco* nella chiesa dell'Annunziata e di un *Crocefisso* in Ognissanti; dopo un'accurata analisi l'A. crede di poter attribuire l'uno e l'altro a Veit Stosz, datando il primo 1510 circa.

265. ID., *Andreas Schlüters Reiterdenkmal des grossen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters für italienischen und französischen Kunst*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pag. 137-164; Berlin, 1908).

Le due statue equestri di Francesco Mocchi, rappresentanti Alessandro e Ranuccio Farnese, ebbero un forte influsso sul monumento del « grossen Kurfürsten »; e i quattro schiavi del monumento stesso sono ispirati ai *quattro Mori* di Livorno. L'A. enumera quindi tutti i motivi architettonici e plastici di Roma e Firenze, dei quali si trova il ricordo nelle altre opere dello Schlüter.

266. WEISBACH (WERNER), *Studien zu Pesellino und Botticelli*. (*Jahrbuch der K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pagine 1-19; Berlin, 1908).

Illustra il piccolo *Crocefisso* del Pesellino acquistato recentemente dal Museo di Berlino, specie nelle sue relazioni con la *Trinità* della National Gallery, ritornando sulla sua antica opinione che quest'ultima non fosse compiuta dal Pesellino prima della morte: a tale opinione non è possibile contraddire per mezzo del documento recentemente pubblicato da Peleo Bacci, nè per esso si può determinare che Filippo Lippi abbia dipinto la predella. Il romanticismo del Pesellino conduce l'A. a parlare del quadro che un tempo tutti vollero classico ed ora, tutti insieme, romantico, la *Primavera* del Botticelli. Non propone l'A. una nuova interpretazione del quadro, anzi si attiene a quella del Warburg, ma mette in rilievo come il B. abbia reso romantico un motivo di origine classica, ricordando anche a questo proposito gli affreschi di villa Lemmi.

Biografia artistica.

267. BUERKEL (LUDWIG VON), *Francesco Furini*. (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXVII, pag. 55-90; Wien, 1908).

Il Furini, nato nel 1600 c., da Filippo ritrattista, subì fortemente in giovinezza, secondo il B., l'influsso delle opere del Passignano, e sfuggì invece a quello allora predominante di Giovanni da San Giovanni, in grazia del suo speciale temperamento artistico. Le opere principali del F. sono: la *Morte di Adone* del Museo di Budapest, l'*Acis e Galatea* della collezione Bassermann-Jordan di Monaco, il *Davide* della collezione Horne a Firenze, il *Loth* del Prado, l'*Adamo ed*

Eva e il *Centauro e Dejanira* del Palazzo Corsini a Firenze, la *Maddalena pregante* e la *Maddalena leggente* della Galleria di Vienna, il *San Sebastiano* della collezione Buerkel di Fiesole, l'*Annunciazione* (1633) di Faltona (Mugello), l'*Accademia di Careggi* e l'*Apoteosi di Lorenzo il Magnifico* eseguite nel Palazzo Pitti dopo la morte di Giovanni da San Giovanni († 1636). Del tempo tardo del F. si conoscono meno opere: la *Sibilla* di Lucca, la *Sant'Agnese* della collezione Buerkel, l'*Artemisia* della Galleria d'Amburgo, la *Poesia* e il *San Sebastiano* di Edimburgo. Morì nel 1646.

Il B. si sofferma principalmente nell'analisi delle opere rimaste e nell'enumerazione di quelle perdute. Per quel che si riferisce alla vita del F. si appoggia principalmente sul Baldinucci e sul Gargani. Nel giudicare dell'artista mette in rilievo le sue qualità sommamente pittoriche, e si dimostra entusiasta delle armonie coloristiche del F., che crede di potere avvicinare al Van der Meer. E certamente per chi non avesse ancora apprezzato le opere di lui, basterebbero le molte e belle riproduzioni, che il B. offre, per rivelarlo come uno dei più grandi e più individuali artisti che l'Italia del Seicento abbia prodotto.

268. COLASANTI (ARDUINO), *Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo*. (*Botticellino d'arte*, a. II, pagine 244-255; Roma, 1908).

Determina come opere di un medesimo pittore, seguace meschino di Gentile da Fabriano, otto tavolette con episodi della vita di Santa Lucia e un grande *Crocefisso* esistenti a Fermo, le une nella canonica annessa alla chiesa di Santa Lucia, l'altro nella chiesa dell'Angelo Custode.

269. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Neues über Pietro Torrigiani*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXIX, pagine 296-297; Berlin, 1908).

Pubblica due contratti: il primo si riferisce a un busto in terracotta del medico bolognese Baldassare della Torre (1492); il secondo, donde si ricava che il Torrigiani era anche pittore, a una pittura da porsi nella chiesa dell'Annunziata di Fossombrone.

270. ID., *Die Künstlerfamilie Del Majno (Magno)*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 297-298; Berlin, 1908).

A proposito di un documento, trovato dal Biscaro, indicante *Jacobus de Mayno* come uno degli autori degli stalli del coro di Sant'Ambrogio a Milano (1469), ricorda gli altri documenti relativi ai lavori dello stesso nella Certosa di Pavia, e a quelli di suo figlio Giovanni Angelo quivi, in San Lorenzo di Morbegno, ecc. Altro figlio di Jacopo era Tiburzio pure scultore. La famiglia era pavese.

271. FRIEDLÄNDER (MAX J.), *Bernaert van Orley*. (*Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, a. XXIX, pag. 225-246; Berlin, 1908).

272. GATTI (ANGELO), *Il Vignola trattatista d'architetture*. (*Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi*, pag. 303-312; Vignola, per Antonio Monti, 1908).

Difende il Vignola trattatista, dimostrando che l'abuso fatto del trattato non è imputabile al suo autore, il quale si propone di giovare ai pittori, ai quadraturisti, agli scenografi,

piuttosto che agli architetti. Nè infatti il trattato ebbe l'autorità quasi di un dogma sull'architettura se non nel periodo che nella storia di quest'arte segna l'isterilimento quasi assoluto dell'ispirazione, quando cioè decadde il neo-classicismo.

273. GEREVICH (TIBERIO), *Francesco Francia nell'evoluzione della pittura bolognese*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 121-123 e 139 142; Milano, 1908).

Ogni errore, già sfatato, sull'educazione e l'evoluzione artistica del Francia trova un ardente assertore nel G. Per lui il Francia fu alunno di Marco Zoppo e ne risentì gli influssi nelle opere giovanili. Ma questo è niente! Il Francia è un continuatore dei vecchi pittori bolognesi, il suo tipo di *Madonna* è una derivazione di quello di Lippo di Dalmasio, nelle opere del maestro si ritrovano ricordi di Vitale, di Simone, persino del meschinissimo Orazio di Jacopo! Inutile dire che dopo di ciò il G. nega ogni contatto, ogni rapporto fra il Francia e la pittura umbra contemporanea! Fremerà di gioia il buon canonico Malvasia se gli giungerà novella in Paradiso di questa riesumazione della tesi dello sviluppo autonomo e continuo della pittura bolognese da Vitale a Lippo, da Lippo allo Zoppo, dallo Zoppo al Francia.

274. GIORDANI (PAOLO), *Il Vignola a Roma*. (*Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi*, pag. 109-186; Vignola, per Antonio Monti, 1908.).

Il lungo studio e il grande amore posti nel preparare questo contributo non insignificante alla biografia del Vignola sono incontestabili e valgono a scusar l'A. se, stretto forse da un limite di tempo insuperabile, fu precipitoso nella definitiva redazione del testo, e se, preoccupato da una bramosia soverchia di apparir originale, troppo spesso tentò di dare come frutto di ricerche e di osservazioni proprie conclusioni già acquisite alla storia artistica o, sebbene degne ancora d'esame, già tuttavia proposte. Niente può scusare invece l'importanza data dal Giordani a certa *Cronaca manoscritta di Caprarola*, inedita finchè si voglia, ma ben degna per molte considerazioni di rimaner tale.

275. ID., *La rappresentazione del genietto in Desiderio da Settignano*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pagine 151-154; Milano, 1908).

276. JAHN RUSCONI (ARTURO), *Nicola da Guardiagrete*. (*Emporium*, vol. XXVIII, pag. 180-195; Bergamo, 1908).

Un articolo di divulgazione, scritto garbatamente e ricco di buone riproduzioni. Serba un prudente silenzio su l'*Annunciazione* del Bargello, accetta senz'altro come opera di Nicola la bruttissima *Madonna* degli Uffizi, e crede non inverosimile l'ipotesi che a Nicola stesso spettino i bassorilievi di Castel di Sangro.

277. LUPATELLI (ANGELO), *Giovanni di Pietro detto to Spagna*. — Roma, Desclée, 1908.

Comincia col riportare il ritratto che il De Amicis fa del Murillo, perchè, dice l'A., «ben sembra possa in tutto adattarsi al nostro Giovanni di Pietro, detto lo Spagna». Con tali materiali, con tali raffronti impossibili, è meglio non accingersi a scrivere d'arte,

278. RÖTTINGER (HEINRICH), *Hans Wechttin*. (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXVII, pag. 1-54; Wien, 1908).

Nato a Strasburgo nel 1460, era ancora in vita nel 1526. Ebbe relazioni col Dürer, e fu a volte con lui confuso. Per un'incisione rappresentante *Apollo* prese a modello la miniatura veronese illustrata da P. D'Ancona ne *L'arte*, X, pag. 25 e seg.

279. SCHMIDT (WILHELM), *Zur Kenntnis Giorgiones*. (*Repertorium für Kunstw.*, a. XXXI, pag. 115-119; Berlin, 1908).

Un altro elenco delle opere di Giorgione, non nuovo. L'A. già l'aveva pubblicato negli *Helbingschen Monatsberichten* (II, 1902, pag. 426 e III, 1903, pag. 1), e lo ripubblica ora per far conoscere il completamento del suo pensiero su Giorgione. Egli ritiene che siano 8 i quadri sicuri di G.: il perchè non dice. Perciò il suo lavoro è arbitrario, come arbitrari sono stati sino ad ora gli elenchi simili al suo. In ogni modo notiamo, approvando, la parsimonia dell'A. E poichè egli ragionevolmente dubita della sua precedente sicurezza circa le attribuzioni a G. della *Scena veneziana* (Accademia di Vienna, n. 1126) e del *Ragazzo con freccia* (Musco di Vienna, n. 63), tutti possono avvicinarsi ad essere d'accordo con lui. Molto meno felice è lo Schmidt quando vuole indovinare gli autori delle opere che egli toglie a Giorgione: il Catena, il Cariani e il Palma vecchio fanno le spese di tutto, e senza ragione. Ma, dice lo Schmidt, sono inutili le ragioni dette, basta il confronto delle fotografie. Può darsi, ma il fatto è che tale confronto serve solo a far meravigliare di certe idee dello Schmidt. Alcune fra esse, come quella di attribuire a una stessa mano i numeri 930, 1123 e 1695 della National Gallery, sembrerebbero certo erronee anche dopo qualunque ragione escogitata; ma, almeno, le ragioni darebbero la chiave dell'errore e il mezzo per la confutazione. Senza di esse, si può fare una cosa sola: negare. *I. v.*

280. SIEVERS (JOHANNES), *Pieter Aertsen*. — Leipzig, Hiersemann, 1908.

Accurata monografia nella quale l'A. sfrutta tutte le notizie biografiche e dà un catalogo ragionato delle opere di P. A., rettificando parecchie erronee attribuzioni. Mette in luce l'importanza di P. A. in quanto si ribella all'influsso italiano, mettendosi accanto al Brueghel sopra una strada realistica prettamente olandese. Con molto amore ha trattato l'A. il suo soggetto, senza esaltare il suo autore eccessivamente, comprendendo anzi il suo modesto valore artistico, malgrado la grande importanza della sua azione che conduce a Brouwer, Teniers, Ostade.

281. SORBELLI (ALBANO), *Giacomo Barozzi e la fabbrica di San Petronio*. (*Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi*, pag. 257-292; Vignola, per Antonio Monti, 1908).

Il notevolissimo studio di G. Zucchini su *Il Vignola a Bologna* (cfr. n. 200) riceve un notevole complemento da questo e dal susseguente saggio del Sorbelli sovra il medesimo periodo della vita del grande architetto.

Questi fu per circa 10 anni ingegnere della fabbrica di San Petronio, ma i continui dissensi, qui chiaramente lumeggiati nelle cause e negli effetti, coi fabbricieri e col collega nell'ufficio Giacomo Ranuzzi, non consentirono al Vignola largo campo d'azione e fecondi risultati. Nominato nel 1541, nel 1543 soltanto viene a Bologna; nel 1544 partecipa al grande concorso bandito per la facciata (onde il progetto rimasto del Vignola è appunto del 1544 e non del 1546, come finora si è detto); fra il 1544 e il 1548 attende, mentre la polemica, seguita al concorso, ferve con acrimonia e malafede degne di concorsi moderni, al compimento e alla decorazione dell'altare del Sacramento. Nel 1549 è messo in disparte, nel 1550, il 31 marzo, è destituito per incapacità.

Interessantissimo fra i documenti pubblicati un inventario dei disegni per la fabbrica di San Petronio che esistevano alla fine del secolo XVI.

282. ID., *Un'opera sconosciuta del Vignola: il ponte sul Samoggia. (Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi, pag. 293-302; Vignola, per Antonio Monti, 1908).*

Circa il 1546-47 ruinò il ponte esistente sul Samoggia lungo la via Emilia. Ricostruito, sopra un disegno preparato dal Vignola nel 1547, non ebbe ulteriormente a subire danni gravi o restauri considerevoli.

283. TESTI (LAUDEDEO), *Una grande pala di Girolamo Mazzola alias Bèdoli detto anche Mazzolino. (Bollettino d'arte, a. II, pag. 369-395; Roma, 1908).*

Trae occasione dall'acquisto, fatto recentemente per la Galleria di Parma, di uno *Sposalizio di Santa Caterina* di G. M. per tessere un'ampia monografia del maestro; monografia senza dubbio eruditissima, dove tuttavia poco è detto di nuovo sull'arte di G. M. e dove sarebbe stato desiderabile che certe quisquiglie polemiche non avessero trovato luogo.

284. VOSS (HERMANN), *Charakterköpfe des Secento. I. Massimo Stanzioni. (Monatshefte für Kunstw., a. I, pag. 266-274; Leipzig, 1908).*

Sovra poche opere riesce l'A. a determinare i principali caratteri di Massimo Stanzioni, pittore di spiccata individualità, malgrado il doppio influsso subito del Ribera e dei Bolognesi. Un capolavoro mal noto di lui è il *Baccanale* di Madrid; un altro, al tutto ignoto, la *Susanna* del museo di Francoforte, attribuita falsamente allo Spagnoletto, mentre la *Sant'Agata* del Museo di Napoli ne dimostra l'appartenenza allo Stanzioni, che si ispirò qui, per la composizione, a Guido Reni.

285. ZONGHI (AUGUSTO), *Allegretto Nuzi morto a Fabriano nel 1373. (Estratto da Le Marche, a. VIII, vol. III, fasc. 1-2). — Senigallia, 1908.*

Il compianto Anselmo Anselmi pubblicò ne *L'Arte* (1906) uno scritto per fissare tra il 26 settembre 1373 e il 28 settembre 1374 la data della morte di Allegretto Nuzi: l'A. ne restringe i limiti tra il 26 settembre e il 20 novembre 1373, e, con deduzioni non arrischiata, a pochi giorni dopo il testamento fatto dall'artista il 26 settembre 1373.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela del monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

286. ANGELELLI (ONOFRIO), *La Pinacoteca Fornari di Fabriano. (Rivista marchigiana illustrata, a. V, pag. 31-37; Macerata, 1908).*

Il cenno illustrativo è senza importanza, ma utilmente l'A. ha per la prima volta riprodotto alcuni quadri importanti della collezione, come il *San Gerolamo* di Antonio da Fabriano, la *Madonna* di Francesco di Cecco, ecc.

287. AVENA (ADOLFO), *Il restauro dell'arco d'Alfonso d'Aragona in Napoli. — Roma, Danesi, 1908.*

L'A. promette di svolgere in un altro fascicolo lo studio storico ed artistico dell'arco e di presentare prove di fatti fornite dallo stesso monumento, le quali contrasteranno con ipotesi esposte da diversi scrittori. Or se egli è veramente in possesso di « elementi positivi e inconfutabili », perchè si limita soltanto a far conoscere ai tecnici e al pubblico quali metodi e procedimenti abbia adoperato per rinsaldare l'Arco di Alfonso?

Il lavoro condotto con gran cura è esposto dall'A. in tutti i particolari, anche con una ricchezza stragrande di riproduzioni zincografiche; onde son rese sempre più desiderate le comunicazioni che l'A. dice di tenere in serbo, e che, ripeto, egli avrebbe ben potuto dare, invece di tante altre senza importanza, ai suoi lettori, i quali dopo avere avuto eccitata la curiosità scientifica dalle sue promesse, si sentono invitare a esaminare le riproduzioni, a studiare e a raffrontare.

Ma che si decida una buona volta a dire schiettamente quello che ha e quello che non ha.

288. *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of illuminated Manuscripts. — London, 1908.*

Con la consueta diligenza il *Burlington Fine Arts Club* di Londra ha pubblicato il catalogo dei manoscritti miniati esposti nella prima metà di quest'anno. Parecchi manoscritti appartengono all'Italia: un *Ordo Missae* (n. 177) che reca la firma di Niccolò da Bologna miniatore, conservato da Lord Aldenham; i *Dialoghi* di San Gregorio con miniature attribuite allo stesso maestro, esistente presso C. W. Dyson Perrens; un *Evangelario* della chiesa di Santa Giustina di Padova, proprietà di G. L. Holford, con miniature di Benedictus Bordone, del 1520 circa; un'iniziale miniata con la scena della Vocazione di Simon Pietro e di Andrea, attribuita a Antonio da Monza, ecc. Secondo l'uso del circolo artistico londinese, si provvederà probabilmente alla stampa del catalogo con illustrazioni che riprodurranno in cento tavole almeno le principali miniature dell'Esposizione.

289. *Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy: fasc. I, Orfèvrerie et émailerie par J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, Paris, 1906; fasc. II, Ivoires et Sculptures par RAYMOND KOEHLIN, Paris, 1906; fascicolo III, Bronzes et Objets divers par GASTON MIGEON et Mobilier par LOUIS METMAN, Paris, 1907;*

fasc. IV, *Tapisseries et Broderie* par J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, Paris, 1908.

Questa opera di straordinaria ricchezza, degna dell'insigne collezionista, diretta da J. J. Marquet de Vasselot, è un esemplare di catalogo ragionato. La raccolta, rappresentata in molte esposizioni d'arte retrospettiva tenutesi in Francia e fuori, durante l'ultimo ventennio, è composta di preziosi cimeli, provenienti in parte dalle note collezioni Arondel, Bligny, Bouvier, Boy, Carrand, Ducatel, Hastings, Leclanché, Magniac, Odier, Seillière, Spitzer, ecc. Ora il catalogo ottimamente illustrato da fotoincisioni Dujardin rende possibile a chiunque di studiare quella serie più unica che rara di oggetti d'arte appartenenti dall'XI al XVI secolo.

290. NAZZARI (G. UGO), *L'antica arte umbra alla mostra di Perugia*. — Perugia, 1907.

L'A. discorre d'arte con entusiasmo, ma senza preparazione. Dove, per spiegarsi « il vivido riflesso del fasto orientale » nelle figure dipinte da Allegretto Nuzi, trova l'influsso dei veneziani da lui studiati « durante la sua permanenza nella *Serenissima* ». E come mai può accozzare per l'Alunno, di seguito, le due definizioni: « egli è il pittore *umanista*, il pittore *verista* della scuola umbra? ». E come mai può chiamare Matteo da Gualdo « il Giovanni Pisano della scuola umbra? ». È vero che il libretto dell'A. è l'insieme di arti-

coli pubblicati in giornali quotidiani, ma anche in essi un po' di serietà non guasterebbe.

291. RUBBIANI (ALFONSO), *Il palazzo Bevitacqua in Bologna*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 124-129; Milano, 1908).

Dopo avere diligentemente riassunta la storia del palazzo, (in mss., già parzialmente sfruttati, della Bibl. Comunale di Bologna poteva tuttavia rilevarsi qualche altra interessante notizia) il R. illustra i recenti lavori, dai quali il cortile del palazzo stesso è stato restituito all'antica magnificenza. Dai ristauri sono state poste in luce le decorazioni che Niccolò Sanuti aveva fatto dipingere all'esterno del cortile, circa il 1493, da maestri ferraresi (?).

292. SCHUBRING (PAUL), *I nuovi acquisti del Kaiser Friedrich Museum di Berlino*. (*Rassegna d'arte*, a. VIII, pag. 180-181; Milano, 1908).

Fra i nuovi acquisti interessantissimo quello di una predella rappresentante un episodio della vita di San Pietro, evidentemente dovuta alla stessa mano che dipinse l'episodio di San Pietro e Poppea, illustrato dal Berenson come un Girolamo da Cremona. Lo Schubring crede l'uno e l'altro episodio dovuti a un pittore, senese, con che non è dimostrato abbastanza che il B. sia in errore. Accenna poi l'A. ad altri acquisti di opere attribuite al Tintoretto, al Tiziano, a Michelino di Besozzo, ecc.

ENRICO BRUNELLI.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

INDICI

I.

INDICE GENERALE

GIACOMO DE NICOLA — Silvestro dell'Aquila (con dieci illustrazioni nel testo). Pag.	1
LAURA FILIPPINI — Elia Gaggini da Bissone (con nove illustrazioni nel testo) . .	17
ADOLFO VENTURI — La scultura dalmata nel XV secolo (con diciotto illustrazioni nel testo)	30
PAOLO D'ANCONA — Un ignoto collaboratore del Beato Angelico: Zanobi Strozzi (con dieci illustrazioni nel testo)	81
PAOLO GIORDANI — Baccio Pontelli a Roma (con sette illustrazioni nel testo) . .	96
ADOLFO VENTURI — La scultura dalmata nel XV secolo (con ventidue illustrazioni nel testo)	113
GUSTAVO FRIZZONI — Diverse opere d'arte evocate da una nota illustrazione di disegni (con sedici illustrazioni nel testo ed una tavola)	161
OSVALD SIRÉN — Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti: Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo (con sedici illustrazioni nel testo)	179
FRANCESCO CARABELLESE — Il restauro angioino dei Castelli di Puglia	197
ANTONIO MUÑOZ — Miniature della scuola di Colonia: Un Evangelario dell'Ambrosiana. Un Sacramentario della Nazionale di Parigi (con otto illustrazioni nel testo)	209
ENRICO DI GEYMÜLLER — Disegno originale d'una pianta per Santa Maria del Fiore a Firenze (con due illustrazioni nel testo)	241
PIETRO TOESCA — Vetri italiani a oro con graffiti del XIV e XV secolo (con quindici illustrazioni nel testo)	247
G. GIOVANNONI — Opere dei Vassalletti marmorari romani (con tredici illustrazioni nel testo)	262
ENRICO BRUNELLI — Opere d'arte nel palazzo Marullo di Castellaci a Ragusa inferiore (con quattro illustrazioni nel testo)	284
LEANDRO OZZOLA — Claudio Lorenese e il suo studio dal vero (con una tavola fuori testo)	293
GUSTAVO FRIZZONI — Bartolomeo Suardi detto Bramantino secondo una nuova pubblicazione (con illustrazioni nel testo)	321
GIUSEPPE GEROLA — Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia (con nove illustrazioni nel testo)	330
GIACOMO DE NICOLA — I bassorilievi di Castel di Sangro (con sedici illustrazioni nel testo)	348
G. BACILE DI CASTIGLIONE — Il castello di Nicandro di Bari (con otto illustrazioni nel testo)	357

FRANCESCO CARABELLESE — Il restauro angioino dei Castelli di Puglia . . .	Pag. 367
ENRICO BRUNELLI — Jacopo D'Andrea scultore fiorentino del secolo XV . . .	373
GUSTAVO FRIZZONI — A proposito di una illustrazione di disegni antichi nel Museo Städel a Francoforte (con sette illustrazioni nel testo) . . .	401
LISSETTA MOTTA CIACCIO — Francesco Laurana in Francia: A proposito di due nuove pubblicazioni (con due illustrazioni nel testo) . . .	409
ADOLFO VENTURI — Le opere dei pittori ferraresi del '400 secondo il Catalogo di Bernardo Berenson (con otto illustrazioni nel testo) . . .	419
ANTONIO MUÑOZ — I Musaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli (con dodici illustrazioni nel testo) . . .	433
LIONELLO VENTURI — Studi Antonelliani (con cinque illustrazioni nel testo e una tavola) . . .	443

Miscellanea.

LORENZO FIOCCA — L'arte negli Abruzzi. Porte delle chiese Marse (con dodici illustrazioni nel testo). Pag.	47
PAOLO D'ANCONA — Intorno alla iscrizione oggi perduta della tomba di Gentile da Fabriano . . .	51
ARDUINO COLASANTI — Due quadri inediti di Andrea Previtali (con tre illustrazioni nel testo) . . .	52
A. VENTURI — Una statuetta ignota di Jacopo della Quercia (con una illustrazione nel testo) . . .	53
A. VENTURI — Ritratti d'artisti (con due illustrazioni nel testo) . . .	54
A. VENTURI — Ancora della medaglia inedita di Virgilio . . .	56
GIORGIO SANGIORGI — Smalti Alessandrini (con tre illustrazioni nel testo ed una tavola) . . .	130
GIULIO ZAPPA — Donatello e le porte della Cattedrale di Lione . . .	134
A. VENTURI — Ritratto del Lorenziano di mano di Sandro Botticelli (con due illustrazioni nel testo) .	135
A. VENTURI — Trittico di Maso di Banco nella quadreria Sterbini in Roma (con una illustrazione nel testo) . . .	138
A. VENTURI — Un quadro di Giovanni di Francia (con una illustrazione nel testo) . . .	137
A. V. — Pitture di Allegretto Nuzi . . .	139
ALDO FORATTI — Quattro affreschi di Bartolomeo Montagna (con quattro illustrazioni nel testo) . .	219
ENRICO BRUNELLI — Note antonelliane . . .	223
E. CALZINI — L'Apollo e le Muse dello « studiolo » del duca d'Urbino (con quattro illustrazioni nel testo) . . .	225
UMBERTO GNOLI — Una predella sconosciuta di Allegretto Nucci (con due illustrazioni nel testo) . .	229
PAOLO GIORDANI — Un altare distrutto in San Giovanni in Laterano e una statua del Capponi (con una illustrazione nel testo) . . .	231
ADOLFO VENTURI — Per lo studio del problematico « maestro della Cappella Pellegrini » (con una illu- strazione nel testo) . . .	298
ENRICO BRUNELLI — Note antonelliane (con due illustrazioni nel testo) . . .	300
GEORGE A. SIMONSON — A proposito di Francesco Guardi . . .	304
PIETRO D'ACHIARDI — Due auto-ritratti sconosciuti di G. L. Bernini (con due illustrazioni nel testo) .	378
ALDO FORATTI — Un Messale della Bertoliana di Vicenza (con due illustrazioni nel testo) . . .	381
GIACOMO DE NICOLA — Un disegno della Porta di Capua di Federico II. Opere del miniatore del Codice di San Giorgio. Quadretti senesi ad Utrecht. Di alcuni dipinti veneziani in Dalmazia. Due opere sconosciute di Agostino di Duccio . . .	384
EMILIO JACOBSEN — Uno studio di Rembrandt negli Uffizi di Firenze (con una illustrazione nel testo)	451
ENRICO BRUNELLI — Un'opera inedita del Palmezzano (con una illustrazione nel testo) . . .	452
CESARE MATRANGA — Due quadri del XV secolo ritrovati a Monreale (con tre illustrazioni nel testo) .	453
LIONELLO VENTURI — L'opera più giovanile di Giovan Antonio da Pordenone . . .	457

Corrieri.

Notizie d'Inghilterra:

HERBERT COOK (con tre illustrazioni nel testo ed una tavola) . . .	Pag. 57
--	---------

Notizie di Napoli:

FILIPPO LACCETTI (con due illustrazioni nel testo) . . .	59
--	----

Notizie Romane:

PIETRO D'ACHIARDI (con cinque illustrazioni nel testo)	Pag. 65
P. ELVERO	145
GUSTAVO GIOVANNONI	463

Notizie di Lombardia:

GIULIO CAROTTI (con tre illustrazioni nel testo)	140
--	-----

Notizie della Sicilia:

CESARE MATRANGA (con due illustrazioni nel testo).	144
--	-----

Notizie di Londra:

LIONELLO VENTURI	305
----------------------------	-----

Notizie di Berlino:

PAUL SCHUBRING (con cinque illustrazioni nel testo)	307
C. DE MANDACH	388

Notizie di Faenza:

P. ELVERO	389
---------------------	-----

Notizie dalla Francia:

JEAN GUIFFREY	459
-------------------------	-----

Notizie Anconitane:

G. AURINI	461
---------------------	-----

Bibliografia.

A. VENTURI — Ulrich Thieme und Felix Becker: Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler	Pag. 74
PAOLO D'ANCONA — Icilio Guareschi: Sui colori degli antichi	75
MARCEL REYMOND — Paul Vitry et Gaston Brière: L'Eglise abbatiale de St. Denis et ses tombeaux.	148
GIACOMO DE NICOLA — Georg Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois	150
ADOLFO VENTURI — Ugo Nebbia: La scultura del duomo di Milano	151
A. V. — Eugénie Strong: Roman sculpture from Augustus to Constantine	152
LIONELLO VENTURI — Corrado Ricci: Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni	153
A. V. — Pietro Toesca: Masolino da Panicale	235
GUGLIELMO PACCHIONI — A. Agresti: I Preraffaellisti	313
ANTONIO MUNOZ — Alois Riegl: Die Entstehung der Barokkunst in Rom	391
ADOLFO VENTURI — Michele Lazzaroni-Antonio Muñoz: Filarete scultore e architetto del secolo xv	393
ADOLFO VENTURI — Giuseppe Biadego: Pisanus Pictor	467
ADOLFO VENTURI — E. Predelli: Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria, Luigi Serra: Note su * Alessandro Vittoria	469

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N. B. — Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

	Pag.		Pag.
1. Silvestro dell'Aquila: Tomba del card. Amico Agnifili. Aquila, San Massimo	3	19. Elia Gaggini: Natività. Genova, Via degli Orefici, sopra-porta (Fot. Noak)	28
2. Silvestro dell'Aquila: Statua di San Sebastiano. Aquila, Madonna del Soccorso	4	20. Bartolomeo Bon: Angelo porta-cartello. Venezia, Porta dell'antica abbazia della Misericordia	31
3. Silvestro dell'Aquila: Particolare del gruppo della Madonna col Bambino. Aquila, San Bernardino	5	21. Bartolomeo Bon: Angelo porta-cartello. Venezia, Porta dell'antica abbazia della Misericordia	31
4. Silvestro dell'Aquila: Mausoleo di San Bernardino. Aquila, San Bernardino	6	22. Giorgio da Sebenico: Angioli porta-cartello Sebenico, Cattedrale (esterno della)	32
5. Silvestro dell'Aquila: Monumento Camponeschi. Aquila, San Bernardino	7	23. Giorgio da Sebenico: Capitello. Sebenico, Cattedrale (interno della)	32
6. Silvestro dell'Aquila: Particolare del monumento suddetto	9	24. Giorgio da Sebenico. Testa di giovane. Sebenico, Cattedrale (esterno della)	33
7. Silvestro dell'Aquila: Particolare del monumento suddetto	10	25. Giorgio da Sebenico: La Flagellazione di Cristo. Spalato, Cattedrale, Arca di Sant'Anastasio	34
8. Silvestro dell'Aquila: Lunetta con la Madonna e il Bambino. Aquila, San Marciano, porta laterale	11	26. Giorgio da Sebenico e continuatori: Porta di S. Agostino. Ancona, Chiesa di S. Agostino	35
9. Silvestro dell'Aquila: Madonna col Bambino. Aquila, Chiesa di Collemaggio	13	27. Giorgio da Sebenico: La Carità. Ancona, Loggia de' Mercanti	36
10. Silvestro dell'Aquila: Madonna. Chieti, Mater Domini	15	28. Andrea di Niccolò Alessi: Il profeta Elia. Sebenico, Cattedrale, Altare delle reliquie	37
11. Cappella di San Giovanni Battista. Genova, San Lorenzo (Fot. Noak, Genova)	19	29. Giorgio da Sebenico: Stemma retto da due Angioli. Spalato, Calle del vecchio tribunale	38
12. Domenico ed Elia Gaggini: Parte del frontispizio della cappella di San Giovanni Battista, Genova, San Lorenzo (Fot. Alinari)	21	30. Giorgio da Sebenico: Finestra. Sebenico, Casa già di Leonardo Foscolo	38
13. Statua all'angolo della loggia. Udine, Pal. del Comune (Fot. Alinari)	22	31. Giorgio da Sebenico: Testa ideale. Ancona, Cripta del San Ciriaco	38
14. Città di Castello. Cattedrale. Lesena di porta (Fot. Gargioli)	23	32. Giorgio da Sebenico: Davanzale di finestra. Zara, Campo San Rocco	38
15. Città di Castello. Cattedrale. Lesena di porta (Fot. Gargioli)	23	33. Giorgio da Sebenico (Maniera di): Statue de l'Annunciazione. Londra, Museo Alberto e Vittoria	39
16. Elia Gaggini: Tabernacolo. Genova, Cappella del Battistero (Fot. Noak, Genova)	24	34. Andrea Alessi da Durazzo: Il Battesimo di Cristo. Traù, Porta del Battistero	40
17. Lionardo di Riccomanno: Sarzana. Duomo (Fotografia Alinari)	25	35. Andrea Alessi da Durazzo: San Giovanni evangelista ed altro Apostolo. Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini	41
18. Lionardo di Riccomanno: Altare. Sarzana (Fot. Alinari)	27		

Pag.	Pag.
36. Andrea Alessi da Durazzo: Sant'Apostolo. Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini 43	Orologio in oro e smalto, secolo XVIII firm. « Romilly ». Parigi 69
37. Niccolò Fiorentino: Statua di apostolo, presso ad altra di San Giovanni evangelista. Traù, Cattedrale, Cappella del Beato Orsini 45	Orologio in oro e smalto, princ. sec. XIX firm. « Gille et Boïsdeshesne » 69
38. Magliano de' Marsi (Rosciolo), Chiesa parrocchiale, Porta laterale 47	Orologio in oro e smalto, firm. « Berthaud ». Parigi 69
39. Avezzano. Chiesa di San Nicola. Porta principale 47	65. Finimento di cammei, firm. « Morelli », con ritratti della famiglia Bonaparte 70
40. Celano. Porta della chiesa di San Salvatore in Paternò 48	66. Zanobi Strozzi: Gesù nell'orto. Firenze, Regia Galleria antica e moderna (Fot. Alinari) 82
41. Avezzano. Chiesa di San Nicola. Porta laterale 48	67. Zanobi Strozzi: Il tradimento di Giuda. Firenze, R. Galleria antica e moderna (Fot. Alinari) 83
42. Luco de' Marsi. Chiesa di Santa Maria delle Grazie 48	68. Zanobi Strozzi: L'ultima Cena. Firenze, R. Galleria antica e moderna (Fot. Alinari) 84
43. Celano. Chiesa di San Francesco. Porta Portale della chiesa di Santa Sabina di San Benedetto (Marmorio) de' Marsi, sec. XIII 49	69. Zanobi Strozzi: L'Annunciazione di Maria. Firenze, Museo di San Marco (Fot. Brogi) 85
44. Trasacco. Chiesa di San Cesidio. Porta 49	70. Zanobi Strozzi: La Santissima Trinità. Firenze, Museo di San Marco (Fot. Alinari) 86
45. Tagliacozzo. Chiesa dell'Annunziata. Porta 50	71. Zanobi Strozzi: Cristo benedicente le Vergini e i martiri. Firenze, Museo di San Marco (Fotografia gentilmente eseguita dal cav. Nunes Vais) 87
46. Magliano de' Marsi (Rosciolo) Chiesa. Porta centrale 50	72. Zanobi Strozzi: La conversione di Sant'Agostino. Firenze, Museo di S. Marco (Fotografia gentilmente eseguita dal cav. Nunes Vais) 89
47. Avezzano. Chiesa dei Cappuccini. Porta 50	73. Zanobi Strozzi: San Lorenzo. Firenze, Regia Galleria degli Uffizi (Fotografia Alinari) 90
48. Albe. Chiesa di San Pietro. Porta 50	74. Zanobi Strozzi: Il sermone di Gesù sul monte. Firenze, Museo di San Marco (Fot. Alinari) 91
49. Andrea Previtali: Madonna nella collezione Grandi di Milano 52	75. Zanobi Strozzi: Il bacio di Giuda. Firenze, Museo di San Marco (Fotografia Alinari) 93
50. Andrea Previtali: Madonna. Monaco, Galleria 53	76. Roma. Portico esterno di San Pietro in Vincoli (Fotografia Moscioni) 97
51. Andrea Previtali: San Girolamo. Firenze, Collezione del marchese Serristori 53	77. Roma. Portico esterno dei SS. Apostoli (Fot. Anderson) 99
52. Jacopo della Quercia: Statuetta di San Mauro. Ferrara, Cattedrale 54	78. Ostia. La rocca (Fotografia Moscioni) 101
53. Ritratti di Francesco Duquesnoy e di Alessandro Algardi. Roma, Collezione Messinger 55	79. Roma. Facciata esterna di Santa Maria del Popolo (Fot. Moscioni) 103
54. Jean-Pierre Saint-Ours: Autoritratto. Roma, Collezione Messinger 56	80. Grottaferrata. Portico della Badia (Fotografia Anderson) 105
55. Giorgione: Ritratto. Londra, Collezione Cook 57	81. Bracciano. Portico interno del castello degli Orsini (Fotografia Moscioni) 107
56. Botticelli?: Madonna. Scozia, Coll. James Mann 58	82. Roma. Cortile interno del palazzetto di Venezia (Fotografia Moscioni) 109
57.* Correggio: Maddalena. Londra, Collezione Salting 59	83. Niccolò di Giovanni Fiorentino: Trittico di pietra. Traù, Cattedrale 114
58. Scuola fiorentina del secolo XV: Madonna. Scozia, Coll. James Mann 59	84. Niccolò Fiorentino: Tomba di Giovanni Sobota. Traù, San Domenico 115
59. Napoli. La posizione attuale della Croce di Lucca 64	85. Niccolò Fiorentino: Crocefisso in legno. Traù, Duomo 116
60. Napoli. La posizione progettata della Croce di Lucca 64	86. Niccolò di Giovanni Fiorentino: Pietra tombale del vescovo Jacopo Torlonio. Traù, Cattedrale 117
61. Ventaglio a « vernis Martin » secolo XVIII 66	
62. Tabacchiera con miniatura di Isabey rappresentante il re di Roma. Tabacchiera fatta fare da Napoleone I in ricordo della presa di Vienna 67	
63. Scatolina di Sassonia, secolo XVIII con ritratto di Augusto III 68	
64. Orologio in metallo dorato, sec. XVI-XVII firm. « Gallier ». Liòne 69	

	Pag.		Pag.
87. Niccolò Fiorentino: Putto nello zoccolo della cappella Orsini	118	115. Giovanni di Francia: Madonna. Roma, presso il signor Pio Fabri	138
88. Niccolò Fiorentino: Putto nello zoccolo della cappella Orsini	118	116. Pianta di San Giovanni decollato. Fac-simile del disegno originale	140
89. Niccolò Fiorentino: Putto nello zoccolo della cappella Orsini	118	117. Tracce di affreschi del Luini alla Pelucca	141
90. Niccolò Fiorentino: Putto nello zoccolo della cappella Orsini	118	118. Rovine della Chiesa cluniacense di San Pietro di Vallate (Valtellina), anno 1078	143
91. Andrea Alessi: Putto nello zoccolo della cappella stessa. Traù, Cattedrale	118	119. Girgenti. Santa Maria dei Greci. Porta del fronte ovest	144
92. Andrea Alessi: Putto nello zoccolo della cappella stessa Traù, Cattedrale	118	120. Nicosia. Campanile	145
93. Andrea Alessi: Putto nello zoccolo della cappella stessa. Traù, Cattedrale	118	121. Tomba di Giacomo di Semur. Lione, Cattedrale	149
94. Andrea Alessi: Putto nello zoccolo della cappella stessa. Traù, Cattedrale	118	122. Sarcofago romano, Battaglia delle Amazzoni. Vaticano (Fotografia Anderson)	161
95. Niccolò Fiorentino: Mensola dell'architrave della porta maggiore. Traù, Cattedrale	119	123. Lorenzo di Credi: Studio per un Davide	162
96. Niccolò di Giovanni Fiorentino: Medaglione della porta	120	124. Lorenzo di Credi: Venere. Galleria degli Uffizi (Fotografia Brogi)	163
97. Niccolò di Giovanni Fiorentino: Angioli reggi-stemma. Traù, torre dell'Orologio	121	125. Michelangelo Buonarroti: Il serpente di bronzo. Cappella Sistina (Fot. Anderson)	164
98. Niccolò Fiorentino: Coronamento dell'abside minore a destra. Sebenico, Cattedrale	122	126. Marcello Venusti: L'Annunciazione. Roma, Chiesa di San Giovanni (Fot. Anderson)	165
99. Francesco Laurana: Frammento della decorazione d'un altare. Sebenico, Cattedrale	123	127. Lorenzo Costa: La Vergine in trono con Santi. Bologna, Chiesa di San Giovanni in Monte	166
100. Francesco Laurana: Frammento della decorazione d'un altare. Sebenico, Cattedrale	123	128. Timoteo Vite: L'Arcangelo Michele. Regia Pinacoteca di Monaco (Fotografia Hanfstängl)	167
101. Seguace di Francesco Laurana: Putto nello zoccolo della cappella Orsini. Traù, Cattedrale	124	129. Raffaello: Studio di testa femminile. Raccolta degli Uffizi	168
102. Francesco Laurana: Busto di Battista Sforza. Pesaro, Museo Oliveriano	126	130. Raffaello: La Presentazione al Tempio. Pinacoteca Vaticana (Fotografia Anderson)	169
103. Francesco Laurana: Busto di Federigo da Montefeltro. Pesaro, Museo Oliveriano	127	131. Raffaello: Studio per la figura di San Tommaso. Museo di Lille	171
104. Giovanni Dalmata: Statua di San Tommaso nella cappella Orsini. Traù, Cattedrale	128	132. Raffaello: Profilo leonardesco nella Disputa. Vaticano (Fotografia Anderson)	172
105. Smalto Alessandrino	131	133. Raffaello: Espulsione di Eliodoro. Vaticano (Fotografia Anderson)	173
106. Smalto Alessandrino	131	134. Tiziano: La Madonna Zingara. Galleria imperiale di Vienna	174
107. Smalto Alessandrino del periodo greco-romano	133	135.* Tiziano: Studio per una Madonna in trono. Raccolta Christ Church. Oxford	175
108. Smalto Alessandrino del periodo greco-romano	133	136. Hans Hollein: Disegno per una coppa. Museo di Basilea	175
109. Smalto Alessandrino del periodo greco-romano	133	137. Antonio van Dyck: Ritratto di G. van Meereshalten. Disegno nella raccolta di Christ Church	176
110. Smalto Alessandrino del periodo greco-romano	133	138. Antonio van Dyck: Ritratto di G. van Meereshalten. Dipinto nella Galleria di Cassel (Fotografia Hanfstängl)	177
111. Smalto Alessandrino del periodo greco-romano	133	139. Bandino (Firenze). Convento di Santa Birgitta. Chiostro	180
112. Smalto Alessandrino del periodo greco-romano	133	140. Bandino (Firenze). Convento di Santa Birgitta. Interno della chiesa	181
113. Sandro Botticelli: Ritratto del Lorenzani. Parigi, Raccolta del barone Michele Lazzaroni	136	141. Lorenzo di Niccolò: Il trasporto della Croce. Convento di Santa Birgitta. Bandino (Firenze)	182
114. Maso di Banco: Trittico. Roma, Quadreria Sterbini	137	142. Lorenzo di Niccolò: Cristo e i due apostoli	

	Pag.		Pag.
su la via di Emaus. Convento di Santa Birgitta. Bandino (Firenze)	183	169. Giovanni Santi: Clio. Firenze, Galleria Corsini (Fotografia favoritaci dal principe Don Tommaso Corsini)	227
143. Lorenzo di Niccolò: Tommaso che tocca le piaghe di Cristo. Convento di Santa Birgitta	184	170. Giovanni Santi: La Visitazione. Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova (Fotografia Alinari)	228
144. Lorenzo di Niccolò: L'Ascensione di Cristo. Convento di Santa Birgitta	185	171. Allegretto Nucci: Frammento di predella della Galleria di Strasburgo (Fotografia J. Manias)	230
145. Lorenzo di Niccolò: La Pentecoste. Convento di Santa Birgitta	186	172. Allegretto Nucci: Particolare della predella di Strasburgo (Fotografia J. Manias)	230
146. Mariotto di Nardo: Pala d'altare. San Donnino a Villamagna	187	173. Capponi: San Giovanni evangelista. Roma, San Giovanni in Laterano	232
147. Lorenzo di Niccolò: Incoronazione. Cortona, San Domenico	187	174. Mano indicante Scala	242
148. Lorenzo di Niccolò: Parti della predella del quadro suddetto. Cortona, San Domenico	188	175. Disegno originale d'una pianta per Santa Maria del Fiore a Firenze	243
149. Lorenzo di Niccolò: Madonna. Arcetri, San Leonardo	189	176. Arte bizantina xv secolo: Il banchetto di Abramo. Torino, Museo civico	247
150. Lorenzo di Niccolò: Trittico. Monaco, Raccolta antiquaria Rosenthal	190	177. Arte renana del 1400 circa: Madonna. Torino, Museo civico	248
151. Lorenzo di Niccolò: Polittico. Firenze, Santa Croce	191	178. Scuola fiorentina xiv sec. Torino, Museo civico	249
152. Mariotto di Nardo: Tabernacolo. Pistoia, Palazzo comunale	193	179. Scuola di Niccolò da Bologna: Crocifissione. Londra, South Kensington Museum	250
153. Lorenzo di Niccolò: Predella della Incoronazione. Cortona, San Domenico	194	180. Arte dell'Italia settentrionale, xiv secolo. Londra, Victoria and Albert Museum	251
154. Mariotto di Nardo: La Presentazione al tempio e lo Sposalizio. Firenze, Galleria dell'Accademia di Belle Arti	195	181. Scuola bolognese, xiv sec.: Dittico. Torino, Museo civico	252
155. Milano. Biblioteca Ambrosiana. Evangelario colonese, fol. 2 v.	209	182. Lorenzo Monaco: Madonna. Torino, Museo civico	253
156. Milano. Biblioteca Ambrosiana. Evangelario colonese, fol. 3 v.	211	183. Amico d'Aquila: Crocifissione. Bergamo, Collezione privata	253
157. Milano. Biblioteca Ambrosiana. Evangelario colonese. Tabella dei canoni (II)	212	184. Amico d'Aquila: Natività. Torino, Museo civico	254
158. Milano. Biblioteca Ambrosiana. Evangelario colonese, fol. 78	213	185. Amico d'Aquila: San Paolo. Firenze, Collezione del marchese E. Albites	255
159. Milano. Biblioteca Ambrosiana. Evangelario colonese, fol. 120	214	186. Arte dell'Italia centrale, metà xv sec.: Madonna Torino, Museo civico	256
160. Milano. Biblioteca Ambrosiana. Evangelario colonese, fol. 186'.	215	187. Jacopino Cietario: Madonna. Milano, Coll. del principe Trivulzio	257
161. Parigi. Biblioteca Nazionale. Sacramentario di San Gereone, fol. 21	216	188. Scuola lombarda xv sec.: Adorazione del Bambino. Parma, R. Galleria	258
162. Parigi. Biblioteca Nazionale. Sacramentario di San Gereone, fol. 59 v.	217	189. Jacopino Cietario: Trittico. Milano, Collezione del principe Trivulzio	259
163. Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio	219	190. Scuola milanese xv-xvi sec.: Pittura sotto vetro. Londra, South Kensington Museum	260
164. Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio	220	191. Chiostro di San Giovanni: Particolare degli archi presso l'angolo nord-est (Fot. Mosconi)	264
165. Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio	221	192. Chiostro di San Paolo. Particolare degli archi nel lato verso la chiesa (Fotografia Mosconi)	265
166. Bartolomeo Montagna: Affresco. Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio	222	193. Chiostro di San Giovanni. Profili della trabeazione e del zoccolo. Scala di 15 cm. p. metro	267
167. Timoteo Viti: Apollo. Firenze, Galleria Corsini	226	194. Chiostro di San Paolo. Profilo della trabeazione nel lato nord-est	267
168. Timoteo Viti: Talia. Firenze, Galleria Corsini	226	195. Chiostro di San Giovanni. Angolo sud-est (Fotografia Gargioli)	269

	Pag.		Pag.
196. Portico di Saff Lorenzo fuori le mura	271	223. Francesco Verla: Madonna e Santi. Mori, Parrocchiale	335
197. Portico di San Lorenzo. Profilo della base della 5 ^a colonna	272	224. Francesco Verla: Madonna e Santi. Milano, Pinacoteca di Brera	336
198. Portico di San Lorenzo. Particolare della trabeazione (Fotografia Gargioli)	273	225. Francesco Verla (Attribuita): Madonna e Santi. Velo d'Astico, Parrocchiale	337
199. Interno della Basilica di San Lorenzo. Capitello dell'8 ^a colonna di destra	274	226. Francesco Verla (Attribuita): Decorazione. Schio, San Francesco	339
200. Chiesa di San Lorenzo. Capitello, dettaglio (Fotografia Mosconi)	275	227. Francesco Verla (Attribuita): Madonna e Santi. Verona. Museo civico	341
201. Basilica di San Lorenzo. Plutei e cattedra (Fotografia Alinari)	277	228. Alessandro Verla: L'Arcangelo Gabriele. Vicenza, Santa Corona	343
202. Chiesa di San Saba. Pluteo	278	229. Bassorilievo di Castel di Sangro (Fotografia Gentile)	349
203. Antonello da Messina (?): Madonna col Bambino. Ragusa, Col'ezione Castellaci	285	230. Ghiberti: Particolare della porta nord del Battistero di Firenze (Fotografia Alinari)	349
204. Scuola fiorentina (sec. xv): Madonna in adorazione del Bambino. Ragusa, Collezione Castellaci	287	231. Nicola da Guardiagrele: Particolare del paliotto di Teramo (Fot. Gargioli)	349
205. Hans Memlinc (?): Madonna col Bambino fra angeli. Ragusa, Collezione Castellaci	289	232. Bassorilievo di Castel di Sangro (Fotografia Gentile)	349
206. Jusepe de Ribera: San Gerolamo. Ragusa, Collezione Castellaci	291	233. Ghiberti: Particolare della porta nord del Battistero di Firenze (Fotografia Alinari)	349
207.* Claudio Lorenese: Paesaggio. Collezione Pallavicino. Roma	297	234. Nicola da Guardiagrele: Particolare del paliotto di Teramo (Fotografia Gargioli)	349
208. Baiso « Scaluccia »: Madonna di maestro toscano del 1430 circa	298	235. Ghiberti: Particolare della porta nord del Battistero di Firenze (Fot. Alinari)	351
209. Pittore siciliano del 1460-1470 c. Madonna allattante. Castelbuono, Chiesa di S. Maria del Parto	303	236. Bassorilievo di Castel di Sangro (Fotografia Gentile)	351
210. Pittore siciliano del 1460-1470 c. San Benedetto. Castelbuono, Chiesa di Santa Maria del Parto	303	237. Nicola da Guardiagrele: Particolare del paliotto di Teramo (Fotografia Gargioli)	351
211. Ritratto virile. Arte tedesca. Berlino, Kaiser Friedrich Museum	307	238. Nicola da Guardiagrele: Particolare del paliotto di Teramo (For. Gargioli)	353
212. Scena erotica. (Rovescio della figura prec.) Berlino, Kaiser Friedrich Museum	308	239. Bassorilievo di Castel di Sangro (Fotografia Gentile)	353
213. Rembrandt: Sansone e Dalila. Berlino, Kaiser Friedrich Museum	309	240. Nicola da Guardiagrele: Particolare del paliotto di Teramo (Fot. Gargioli)	353
214. Rembrandt: Cristo alla colonna. Berlino, Kaiser Friedrich Museum	310	241. Bassorilievo di Castel di Sangro (Fot. Gentile)	353
215. Giovanni della Robbia: Pietà. Berlino, Kaiser Friedrich Museum	311	242. Nicola da Guardiagrele: Particolare del paliotto di Teramo (Fot. Gargioli)	353
216. La Madonna col Bambino e Santi del Bramantino, presso il principe Trivulzio (Fot. Alfieri e Lacroix, Milano)	323	243. Bassorilievo di Castel di Sangro (Fotografia Gentile)	353
217. Colonnato dell'antico Museo di Berlino	324	244. Teramo. Paliotto di Nicola da Guardiagrele (Fotografia Gargioli)	355
218. Putto fra pampini di Bernardino Luini. R. Pinacoteca di Brera (Fotografia Anderson)	328	245. Schizzo icnografico del castello di San Nicandro di Bari	358
219. Putto fra pampini di Bernardino Luini a Chantilly (Fot. Braun)	329	246. Castello di San Nicandro di Bari. Facciata principale	359
220. Francesco Verla: Madonna e Santi. Schio, San Francesco	331	247. Castello di San Nicandro di Bari. Facciata principale. Ricostruzione	360
221. Francesco Verla: Madonna e Santi. Trento, Cattedrale	333	248. Castello di San Nicandro di Bari. Antica porta del muro di cinta e torri	360
222. Francesco Verla: Madonna e Santi. Sarcedo, Parrocchiale	334	249. Castello di San Nicandro di Bari. Parte del castello	361
		250. Castello di San Nicandro di Bari. Interno di una torre	363

	Pag.		Pag.
251. Castello di San Nicandro di Bari. Interno di una torre particolare	364	279. Seguace di Ercole de' Roberti: Medea. Raccolta Cook a Richmond (Surrey) (Fotografia Anderson)	429
252. Castello di San Nicandro di Bari. Particolare. Finestrina e losanga	365	280. Nicchia con musaici. Napoli, San Giovanni in Fonte	433
253. G. L. Bernini: Autoritratto. Firenze, Galleria degli Uffizi	378	281. Un santo martire (particolare). Napoli, San Giovanni in Fonte	434
254. G. L. Bernini: Autoritratto. Roma, Collezione Messinger	379	282. Un santo martire (particolare). Napoli, San Giovanni in Fonte	434
255. G. L. Bernini: Autoritratto. Roma, Coll. Messinger	381	283. Un santo martire (particolare). Napoli, San Giovanni in Fonte	435
256. Messale della Bertoliana di Vicenza	382	284. Simbolo di San Marco. Napoli, San Giovanni in Fonte	435
257. Messale della Bertoliana di Vicenza	383	285. Simbolo di San Matteo. Napoli, San Giovanni in Fonte	436
258. Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro	394	286. Scena pastorale. Napoli, San Giovanni in Fonte	437
259. Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro	395	287. Scena pastorale. Napoli, San Giovanni in Fonte	437
260. Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro	397	288. La calotta centrale della volta. Napoli, San Giovanni in Fonte	438
261. Filarete: Particolare della porta. Roma, San Pietro	398	289. La Samaritana. Le nozze di Cana. Napoli, San Giovanni in Fonte	439
262. Milano. Ospedale maggiore	399	290. Dominus legem dat. Napoli, San Giovanni in Fonte	440
263. Melozzo da Forlì: Profilo di Sisto IV. Roma, Pinacoteca Vaticana (Fotografia Brogi)	402	291. La pesca miracolosa. Napoli, San Giovanni in Fonte	441
264. Jacopo de' Barbari: Testa d'uomo. Già Raccolta Habich	403	292. Disegno di G. B. Cavalcaselle dall' « Ecce Homo » di Antonello. Venezia, Regia Biblioteca di San Marco	444
265. Domenico Campagnola: Paesaggio. Vienna, Raccolta Albertina (Fotografia Jägermajer)	404	293.* Antonello da Messina: Ecce Homo. Parigi, Collezione Schicker (Fotografia Braun)	445
266. P. Brueghel: La parabola dei ciechi. Napoli, Museo Nazionale (Fotografia Brogi)	405	294. Antonello da Messina: Angeli con fiaccole (frammento). Reggio Calabria, Museo	445
267. P. Brueghel: L'ira. Firenze, Galleria degli Uffizi	405	295. Scuola di Borgogna (?): Annunciazione. Aix, Chiesa della Maddalena	447
268. E. Goltzius: Ritratto d'uomo. Firenze, Galleria degli Uffizi	406	296. Alvise Vivarini: Ritratto. Parigi, Collezione Schickler (Fot. Braun)	448
269. Rembrandt: Una parabola. Torino, Biblioteca di S. M. il Re (Fotografia Anderson)	407	297. Alvise Vivarini: Ritratto. Londra, Nat. Gallery (Fotografia Anderson)	449
270. Laurana: Maschera di donna. Milano, Castello Sforzesco	415	298. Rembrandt: Studio. Firenze, Galleria degli Uffizi	451
271. Laurana: Maschera di donna. Milano, Castello Sforzesco	415	299. Marco Palmezzano: Il Presepio. Roma, Collezione Scialoja	452
272. Cosmè Tura; L'Annunciazione e due Santi. Collezione Cook a Richmond (Surrey) (Fot. Anderson)	420	300. Tommaso De Vigilia: San Giovanni Evangelista (1492). Palermo, Museo Nazionale	454
273. Cosmè Tura: La Pietà. Arazzo nella collezione Vieweg a Brunswick	421	301. Tommaso De Vigilia: San Giovanni Evangelista (1460). Monreale, Magazzino dell'Ufficio dei monumenti	455
274. Lorenzo Costa: San Sebastiano. Regia Galleria di Dresda (Fotografia Alinari)	422	302. Scuola marchigiana (sec. xv): I santi Pietro e Paolo. Monreale, Magazzino dell'Ufficio dei monumenti	457
275. Cosmè Tura: Pietà. Museo del Louvre a Parigi (Fotografia Alinari)	423	303. A. Vittoria; Altare. Venezia, San Francesco della Vigna	470
276. Francesco del Cossa: L'Annunciazione. R. Galleria di Dresda (Fotografia Alinari)	425		
277. Ercole de' Roberti: San Girolamo. Raccolta di Adolfo Thieme a Berlino	426		
278. Ercole de' Roberti: Il concerto. Raccolta Salting a Londra (Fotografia Anderson)	427		

III.

INDICE DEGLI AUTORI

- BACILE DI CASTIGLIONE G. Il castello di Nicandro di Bari (con otto illustrazioni nel testo), pag. 357.
- BRUNELLI ENRICO. Note antonelliane, 223.
- Opere d'arte nel palazzo Marullo di Castellaci a Ragusa inferiore (con quattro illustrazioni nel testo), 284.
- Note antonelliane (con due illustr. nel testo), 300.
- Jacopo d'Andrea scultore fiorentino del secolo xv, 373.
- Un'opera inedita del Palmezzano (con una illustrazione nel testo), 452.
- CALZINI E. L'Apollo e le Muse dello « studiolo » del duca d'Urbino (con quattro illustr. nel testo), 225.
- CARABELLESE FRANCESCO. Il restauro angioino dei Castelli di Puglia, 197.
- Il restauro angioino dei Castelli di Puglia, 367.
- COLASANTI ARDUINO. Due quadri inediti di Andrea Previtali (con tre illustrazioni nel testo), 52.
- D'ACHIARDI PIETRO. Due auto-ritratti sconosciuti di G. L. Bernini (con due illustrazioni nel testo), 378.
- D'ANCONA PAOLO. Intorno alla iscrizione oggi perduta della tomba di Gentile da Fabriano, 51.
- Dott. Icilio Guareschi: Sui colori degli antichi (recensione), 75.
- REYMOND MARCEL. Paul Vitry et Gaston: L'Eglise abbatiale de St. Denis et ses tombeaux (con una illustrazione nel testo) (recensione), 148.
- Un ignoto collaboratore del Beato Angelico: Zanobi Strozzi (con dieci illustrazioni nel testo), 81.
- DE-NICOLA GIACOMO. Silvestro dell'Aquila (con dieci illustrazioni nel testo), 1.
- George Graf Vitzthum: Die Pariser Miniaturmaler von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois (recensione), 149.
- I bassorilievi di Castel di Sangro (con sedici illustrazioni nel testo), 348.
- Un disegno della Porta di Capua di Federico II. Opere del miniatore del Codice di San Giorgio. Quadretti senesi ad Utrecht. Di alcuni dipinti veneziani in Dalmazia. Due opere sconosciute di Agostino di Duccio, 384.
- FILIPPINI LAURA. Elia Gaggini da Bissone (con nove illustrazioni nel testo), 17.
- FIOCCA LORENZO. L'arte negli Abruzzi. Porte nelle chiese Marse (con dodici illustrazioni nel testo), 47.
- FORATTI ALDO. Quattro affreschi di Bartolomeo Montagna (con quattro illustrazioni nel testo), 219.
- Un Messale della Bertoliana di Vicenza (con due illustrazioni nel testo), 381.
- FRIZZONI GUSTAVO. Diverse opere d'arte evocate da una nota illustrazione di disegni (con sedici illustrazioni e una tavola), 161.
- Bartolomeo Suardi detto Bramantino secondo una nuova pubblicazione (con illustrazioni nel testo), 321.
- A proposito di una illustrazione di disegni antichi nel Museo Städel a Francoforte (con sette illustrazioni nel testo), 401.
- GEROLA GIUSEPPE. Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia (con nove illustrazioni nel testo), 330.
- ENRICO DI GEYMÜLLER. Disegno originale d'una pianta per Santa Maria del Fiore a Firenze (con due illustrazioni nel testo), 241.
- GIORDANI PAOLO. Baccio Pontelli a Roma (con sette illustrazioni nel testo), 96.
- Un altare distrutto in San Giovanni in Laterano e una statua del Capponi (con una illustrazione nel testo), 231.
- GIOVANNONI G. Opere dei Vassalletti marmorari romani (con tredici illustrazioni nel testo), 262.
- GNOLI UMBERTO. Una predella sconosciuta di Allegretto Nucci (con due illustrazioni nel testo), 229.
- JACOBSEN EMILIO. Uno studio di Rembrandt negli Uffizi di Firenze (con una illustrazione nel testo), 451.
- MATRANGA CESARE. Due quadri del xv secolo ritrovati a Monreale (con tre illustrazioni nel testo), 453.
- MOTTA CACCIO LISETTA. Francesco Laurana in Francia: A proposito di due nuove pubblicazioni (con due illustrazioni nel testo), 409.

- MUNOZ ANTONIO. Miniature della scuola di Colonia:
Un Evangelario dell'Ambrosiana. Un Sacramentario della Nazionale di Parigi (con otto illustrazioni nel testo), 209.
- Alois Riegl: Die Entstehung der Barokkunst in Rom. Akademische Vorlesungen. Aus seinen hinterlassen Papieren herausgg. (recensione), 391.
- I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli (con dodici illustrazioni nel testo), 433.
- OZZOLA LEANDRO. Claudio Lorenese e il suo studio dal vero (con una tavola fuori testo), 293.
- PACCHIONI GUGLIELMO. A. Agresti: I Preraffaellisti (recensione), 313.
- SANGIORGI GIORGIO. Smalti alessandrini (con tre illustrazioni nel testo e una tavola), 130.
- SIMONSON GEORGE A. A proposito di Francesco Guardi, 304.
- SIRÉN OSVALD. Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti: Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo (con sedici illustrazioni nel testo), 179.
- TOESCA PIETRO. Vetri italiani a oro con graffiti del XIV e XV secolo (con quindici illustr. nel testo), 247.
- VENTURI ADOLFO. La scultura dalmata nel XV secolo (con diciotto illustrazioni nel testo), 30.
- Una statuetta ignota di Jacopo della Quercia (con una illustrazione nel testo), 53.
- Ritratti d'artisti (con due illustrazioni nel testo), 54.
- Ancora della medaglia inedita di Virgilio, 56.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (recensione), 74.
- La scultura dalmata nel XV secolo (con ventidue illustrazioni nel testo), 113.
- Ritratto del Lorenziano di mano di Sandro Botticelli (con due illustrazioni nel testo), 135.
- VENTURI ADOLFO. Trittico di Maso di Banco nella quadreria Sterbini in Roma (con una illustrazione nel testo), 138.
- Un quadro di Giovanni di Francia (con una illustrazione nel testo), 137.
- Pitture di Allegretto Nuzi, 139.
- Nebbia Ugo: La scultura del Duomo di Milano (recensione), 150.
- Eugénie Strong: Roman sculpture from Augustus to Constantine (recensione), 153.
- Pietro Toesca: Masolino da Panicale (recensione), 235.
- Per lo studio del problematico « maestro della Cappella Pellegrini » (con una illustrazione nel testo), 298.)
- Michele Lazzaroni - Antonio Muñoz: Filarete scultore e architetto del secolo XV (con cinque illustrazioni nel testo) (recensione), 393.
- Le opere dei pittori ferraresi del '400 secondo il Catalogo di Bernardo Berenson (con otto illustrazioni nel testo), 419.
- Giuseppe Biadego: Pisanus pictor (recensione), 465.
- E. Predelli: Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria (recensione), 469.
- Luigi Serra: Note su Alessandro Vittoria (con una illustrazione nel testo) (recensione), 469.
- VENTURI LIONELLO. Corrado Ricci: Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni: I. Il libro del Louvre (recensione), 154.
- Studi antonelliani (con cinque illustrazioni nel testo e una tavola), 443.
- L'opera più giovanile di Giovan Antonio da Pordenone, 457.
- ZAPPA GIULIO. Donatello e le porte della Cattedrale di Lione, 134.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

- | | | |
|------------------------------|---|---|
| Acceptus (sculptor), 240. | Agostino di Duccio, 123, 125, 159, 387. | Alessi (Andrea) di Niccolò da Du-
razzo, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 74,
113, 114, 117, 119, 128. |
| Achiardi (D'), 146. | Agostino (senese), 239. | Algardi (Alessandro), 54. |
| Acutus (magister), 237. | Agricola, 474. | Allegri (Antonio), 57, 58, 74, 78, 160,
239, 290, 291, 318, 320, 340, 392,
476. |
| Adamo (d') Vincenzo, 63. | Albani (Francesco), 295, 296, 476. | Allegrini (Francesco), 294. |
| Aertsen (Pieter), 478. | Alberti (Leon Battista), 104. | Allori (Alessandro), 319. |
| Agabiti (Pietro Paolo), 463. | Albertinelli (Mariotto), 172. | |
| Agnolo (senese), 239. | Alciati, 72. | |
| | Aleotti (Antonio) d'Argenta, 74, 174. | |

Amadio da Milano, 74.
 Ambrogio da Fossano, 325, 327.
 — di Baldese, 189.
 Amico d'Aquila, 255, 257.
 Andrea di Cione (Vedi: Orcagna Andrea).
 — da Lucca, 463.
 — da Milano, 127.
 — dell'Aquila, 1, 14, 469.
 — del Sarto, 82, 317, 320.
 — di Giusto, 474.
 — di Maso da Firenze, 75.
 — (Maestro), 75.
 Angiolo di Chirico, 286.
 Anguissola Sofonisba, 155, 320.
 Ansuino da Forlì, 422, 423.
 Antelami, 18.
 Antoniazio (Vedi: Aquilio Antonio).
 Antonello da Messina, 147, 157, 158, 223, 225, 238, 284, 286, 288, 289, 290, 300, 301, 303, 304, 317, 320, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 474.
 — di Sabba, 284, 287.
 Antonio da Fabriano, 237, 479.
 — da Monza, 479.
 — da Pisa, 121.
 — da Sangallo, 82, 98, 149, 240, 241, 243, 393, 464.
 — da Solario (lo Zingaro), 79.
 — di Jacopo di Castellazzo di Pilo, 475.
 — (maestro), 113.
 Apice (d') Vincenzo, 63.
 Appiani, 474.
 Aquilio (Antonio), 158, 238, 240, 459.
 Araldi (Alessandro), 432.
 Ariscola (Silvestro) (Vedi: Silvestro dall'Aquila).
 Arnolfo di Cambio, 245.
 Attavante degli Attavanti, 75, 305, 432.
 Aubin (de St.) Agostino, 460.
 Avanzi Jacopo, 254.
 Averlino Antonio (il Filarete), 1, 77, 121, 157, 393, 396, 397, 398, 399, 400.

B

Baccarini (Domenico), 389.
 Baccio d'Urbino, 104.
 Baldovinetti (Alesso), 85, 290, 305.
 Balducci, 63.
 Baratta (conte Giovanni) di Carrara, 72.

Barbarelli (Giorgio), 52, 53, 58, 174, 175, 320, 406, 458, 473, 478.
 Barbari (de) Jacopo, 406.
 Barberis (Pietro), 62.
 Barbieri (Gian Francesco), 239, 295.
 Baroccio (Vedi: Fiori Federico).
 Baroncelli (Niccolò), 114.
 Barozzi (Jacopo), 240, 319, 393, 477, 478, 479.
 Bartolo di Fredi, 157.
 Bartolomeo da Foggia, 202.
 — di Bertozzo, 319.
 — di Domenico, 113, 114.
 — di Tommaso da Foligno, 463.
 — (Fra) (Vedi: Porta Fra Bartolomeo (della)).
 — o Meo di Checco o Cecco (Vedi: Meo fiorentino).
 — Veneto, 390.
 Barzacchi, 72.
 Basaiti (Marco), 59, 177, 474, 475.
 Bastiani (Lazzaro), 386.
 Bastiano di Francesco, 350.
 Bastrachus, 275.
 Bazzi (Gian Antonio), 166, 322.
 Beato Angelico, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 147, 191.
 Begarelli (Antonio), 74.
 Bellano (Bartolomeo), 116, 308.
 Bellini (Gentile), 79, 472.
 — (Giovanni), 52, 239, 240, 290, 326.
 — (Jacopo), 153, 154, 174, 176, 316, 390, 428, 430, 446, 453, 475.
 Beltrami (Nascimbene), 239.
 Benci (Cionis), 244.
 Benedetto da Maiano, 14, 15, 98, 158.
 — da Rovezzano, 148.
 — di Gaspare da Pesaro, 456.
 — (Fra) da San Domenico, 88.
 — (Fra) del Mugello, 90, 92.
 Benson (Ambrogio), 319.
 Benti Donato di Battista, 148.
 Benvenuto di Giovanni, 317.
 Benzonzi (Geminiano), 319.
 Beretta (Carlo), 151.
 Bernardino di Mariotto, 319.
 Bernardo da Parenzo, 113, 157, 158, 476.
 Bernini (Gian Lorenzo), 72, 238, 378, 379, 380, 381, 390, 391, 392.
 Bertoldo di Giovanni, 157, 158.
 Betti (Bernardino), 77, 168, 169, 236, 319.
 Bianchi Ferrari (Francesco), 306, 340, 431, 432.

Bissonesi (maestri), 17.
 Bistolli (Leonardo), 76.
 Boecklin (Arnold), 79.
 Boldrini (Niccolò), 157.
 Bonacossi (de') Ettore, 424, 432.
 Bonaiuti (Andrea), 244.
 Bonascia, 432.
 Bonasone, 473.
 Bon (Bartolomeo), 22, 32, 33, 43.
 — (Giovanni), 31, 32, 33.
 Boni, 71, 72.
 Bonino da Milano, 30, 31.
 Bono (Ferrarese), 422, 432.
 — (Gregorio), 134.
 Bonsignori (Francesco), 404, 423, 472.
 Bonvicino (Alessandro), 320.
 Bonzolino de Legio, 368, 369.
 Bordone (Benedictus), 306, 479.
 Bordone (Paris), 312.
 Borgognone (Vedi: Ambrogio da Fossano).
 Borromini, 52.
 Bosch (Girolamo), 308.
 Botticelli (Sandro), 58, 59, 135, 137, 153, 239, 314, 472, 473, 476, 477.
 Botti (Guglielmo), 334.
 Bramante, 108, 156, 240, 242, 322, 326, 346, 393.
 Bramantino (Vedi: Suardi Bartolomeo).
 Bregno (Andrea), 14, 232, 233.
 Breguet, 70.
 Brill (Paolo), 294, 295, 469.
 Bronzino (il), 311, 466.
 Brouwer, 478.
 Brown, 313.
 Brueghel Pietro (il vecchio), 406, 407, 478.
 Brunellesco (Filippo), 121, 123, 124, 399, 472.
 Bruni (Leonardo), 354.
 Buonarroti (Michelangelo), 77, 78, 163, 164, 241, 308, 316, 322, 378, 392, 393, 466, 472, 473.
 Buonconsigli (Giovanni), 341, 390.
 Buongiovanni (Giacomo), 292.
 Burne (Jones), 314.
 Busatto (Antonio), 30, 31, 343.
 Butinone, 237.

C

Caciatì di Ancona, 463.
 Cagnoli (Tommaso), 238.
 Caliarì (Carletto), 469.
 — (Paolo), 469, 474.
 Calori, 72.

Campagnola (Domenico), 406, 474.
 Canevagli (Luigi), 390.
 Canicci (Niccolò), 389.
 Canova (Antonio), 55, 71, 392.
 Capponi (Bottega del), 387.
 — (Luigi), 231, 233.
 Caradosso (Vedi: Foppa Antonio).
 Cardillo da Messina, 300, 301.
 Cariani, 58, 390, 478.
 Carlandi, 146.
 Caroto, 147, 335.
 Carpaccio (Vittore), 176, 312, 386, 401.
 Carriera (Rosalba), 461.
 Cascella, 146.
 Casciari, 146.
 Catena (Vincenzo), 474, 478.
 Cavalcaselle, 443.
 Cavaleri, 146.
 Cavallini (Pietro), 237.
 Cavenaghi, 324.
 Cennini Cennino, 248, 249, 261.
 Cesare da Sesto, 158, 159, 317, 466.
 Chardin, 461.
 Chiodarolo, 430.
 Chirico (Famiglia), 301.
 Chocari (Niccolò) (Vedi: Niccolò di Giovanni da Firenze).
 Christus (Petrus), 308.
 Ciardi (Guglielmo), 389.
 Ciccarelli (Giuseppe), 63.
 Cietario (Jacopino), 260.
 Cimabue, 80.
 Cima da Conegliano, 141, 177, 237, 238, 386, 458.
 Cini, 146.
 Cipriani, 473.
 Cirilli (Guido), 462.
 Cittadini, 160.
 Ciuffagni (Bernardo), 350.
 Claudio Lorenese (Vedi: Gellée Claudio).
 Clouet (Francesco), 234, 460.
 Cocaro (Niccolò) (Vedi: Niccolò di Giovanni da Firenze.)
 Cola dell'Amatrice, 463, 473.
 Colombe (Michele), 415, 416.
 Colombo (Giacomo), 63.
 Comolo di mastro Goffredo di Osteno, 475.
 Cona (Jacobus), 471.
 Contucci (Andrea), 470, 471.
 Cornelius, 79.
 Coromaldi, 146.
 Corrado maestro d'Antelamo, 18.
 Correggio (Vedi: Allegri Antonio).

Cosma, 262.
 Cosmati (I), 262, 264.
 Cossa (del) Francesco, 421, 422, 423, 424, 430, 431, 432.
 Cossa (Scuola del), 466.
 Costa (Lorenzo), 155, 165, 166, 422, 428, 429, 438, 476.
 Costantini, 146.
 Coster (de) Adam, 407.
 Covarrubias (Antonio), 459.
 — (Diego), 459.
 Cozzarelli (Giacomo), 76.
 Cranach (Lucas), 466.
 Cresti (Domenico), 477.
 Cristiano (Giuseppe), 63.
 Cristoforo, 155, 373, 375, 376, 377.
 — da Firenze, 299.
 — da Lendinara, 306.
 Crivelli (Carlo), 236, 315.
 — (Vittore), 475.
 Curia (Francesco), 63.

D

Daddi (Bernardo), 231.
 Dalmata (V. Schiavone Gregorio).
 Dalmau (Luis), 288.
 Damaschino (Michele), 469.
 Datini Francesco di Marco, 319.
 David, 55, 320.
 Dazzi, 466.
 De la Rive, 55.
 Delli Dello, 299.
 Delorme (Filiberto), 149.
 Desiderio da Settignano, 14, 15, 414, 416, 478.
 Diana (Benedetto), 237.
 Domenico da Capodistria, 1.
 — di Bartolo, 317.
 — (fiorentino), 149.
 — Veneziano, 84.
 Donatello, 1, 15, 42, 113, 114, 117, 128, 129, 134, 135, 159, 240, 299, 308, 316, 396, 473, 476.
 Drudus de Trivio, 277.
 Duccio (Scuola di), 386.
 Ducreux, 461.
 Duquesnoy (Francesco), 54.
 Dürer (Alberto), 223, 225, 318, 401, 402, 474, 478.
 Dyck (Van) Antonio, 73, 146, 147, 155, 157, 178, 292, 390, 392, 407.

E

Elia da Ponte, 23, 24.
 — di Bartolomeo da Ponte, 22.
 Elsheimer, 296.

Erlach (Von) Fischer, 392.
 Eyck (Giovanni Van), 466, 448.
 — (Hubert von), 56, 388, 446.

F

Falconetto (Angelo), 157.
 Fansaga (Cosimo), 60.
 Federighi (Antonio), 76.
 Fernach (Hans), 152.
 Ferrando de Llanos, 237.
 Ferrari (Gaudenzio), 79.
 Fichera, 72.
 Fidia, 12.
 Filarete (Antonio) (Vedi: Averlino Antonio).
 Fiore (del) Jacobello, 154.
 Fiorentino (Adriano), 74.
 — (Ignoto) del sec. xv, 90.
 Fiorenzo di Lorenzo, 315, 319.
 Fiori (Federico), 472.
 Folchetti, 315.
 Folchi (Clemente), 474.
 Fontana (Domenico), 393.
 Foppa (Antonio), 236, 237, 306.
 — (Vincenzo), 261, 306.
 Forment (Damián), 236.
 Fragonard, 73, 404, 460.
 Francesca (della) Piero, 229, 424.
 Franceschi (Baldassarre), 474.
 Francesco d'Angelo, detto La Cecca, 98.
 — d'Antonio del Cherico, 92, 93.
 — da Sangallo, 240.
 — di Ceico, 479.
 — di Giorgio, 76, 315.
 — di Giovanni, detto il Francione, 98, 350.
 — Fiammingo (Vedi: Duquesnoy Francesco).
 Franchi Jacopo di Rosselli, 193.
 Francia (il) (Vedi: Raibolini Francesco).
 Francia (Scuola di Francesco), 290.
 Funaro (Giuseppe), 63.
 Furini (Filippo), 477.
 — (Francesco), 477.

G

Gaddi (Agnolo), 188, 190, 196, 319.
 — (Taddeo), 188, 238, 244, 246.
 Gaggini (Antonello), 24, 320.
 — (Domenico), 17, 18, 20, 22, 23, 24, 121, 123.
 — Elia da Bissone, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29.
 — Giacomo da Bissone, 18.

Gaggini Giacomo di Corrado, 28.
 — (Giovanni, 17, 25, 26, 28, 158.
 — (I), 409.
 — (Pace), 17, 150.
 Gainsborough, 159.
 Gaspare da Pesaro, 456.
 Gatti (Saturnino), 9.
 Gaulli Giambattista (il Baciccia), 381,
 474, 476.
 Gavazzi (Giacomo), 472.
 Gellée (Claudio), 293, 294, 295, 296,
 297.
 Genovesi, 60.
 Gentile da Fabriano, 51, 79, 154,
 239, 240, 257, 302, 316, 386, 467,
 468, 477.
 Gentileschi (Orazio) (Vedi: Lomi
 Orazio).
 Geremia da Cremona, 121.
 Gerini Niccolò di Pietro, 183, 185,
 188, 189, 190, 196.
 Gerino da Pistoia, 335.
 Ghiberti (Lorenzo), 2, 16, 134, 138,
 157, 239, 299, 300, 348, 350, 352,
 354, 393, 396, 471.
 Ghini (Johanni Lapi), 245.
 Ghirlandaio (Domenico), 59, 72, 75,
 159, 320.
 Ghissi, 72.
 Giacomo da Campione, 152.
 — di Prietrasanta, 97.
 — (maestro), 113.
 Giambellino, 306, 386, 390, 430.
 Giambologna, 78, 160.
 Gian Francesco da Rimini, 79, 473,
 475.
 — da Tolmezzo, 458.
 Gilquin, 135.
 Gineto da Siena, 386.
 Giocondo (Fra), 240.
 Gioli (Francesco), 389.
 Giordano da Monte Santangelo, 199,
 367, 369, 370, 371.
 Giorgio da Sebenico (Vedi: Orsini
 Giorgio detto il Dalmatico).
 — (maestro), 465.
 Giorgione (Vedi: Barbarelli Giorgio).
 Giotto, 138, 319, 466, 476.
 — (Scuola di), 252, 254.
 Giovan Battista da Sangallo, 241,
 242, 244.
 Giovanni (Dalmata), 317, 318.
 — da Melfi, 201.
 — da Milano, 472.
 — d'Asciano, 316.

Giovanni (Dalmata), da San Gio-
 vanni, 474, 477.
 — da Siena, 54.
 — da Traù detto il Dalmata, 30,
 126, 127, 128.
 — de Saliba, 284, 286.
 — di Candida, 231.
 — di Francia, 138.
 — di Lapo, 244.
 — di Martino da Fiesole, 151.
 — di Paolo, 386.
 — di Stefano, 76, 463.
 — di Toul, 368, 370, 371.
 — Francesco da Rimini, 238, 239.
 — (maestro) di Toul?, 201, 202, 203,
 204, 207.
 — Pisano, 98, 480.
 Giovannoni, 71.
 Giral di (detto il magro), 421.
 Girolamo da Cremona, 480.
 — da Treviso, 389.
 — da Vicenza, 1, 12.
 — di Viscardo, 148, 150.
 — (Padovano) (Vedi: Santo (dal)
 Girolamo).
 Girometti, 70.
 Giuffrè (Antonino), 286, 301.
 — (Famiglia dei), 301.
 Giuliano da Maiano, 98, 124.
 — da Sangallo, 97, 98, 103, 105, 241,
 244.
 Giulio (Romano), 72, 393.
 Giusti, 149.
 Giusto (Antonio), 150.
 — (Giovanni), 150.
 — d'Allemagna, 154, 446.
 — di Gand, 229.
 Goes (Van der) Hugo, 465.
 Goltzius (Enrico), 407.
 Goya, 160, 234, 311, 390.
 Gozzoli (Benozzo), 77, 94, 237, 314.
 Granacci (Francesco), 162, 163.
 Grandi (Ercole), 431, 432.
 Grassi (Giovanni), 79.
 — (de') Giovannino, 151, 152.
 Graziosi (Giuseppe), 146, 389.
 Greco, 147, 160, 318, 459, 476.
 Greuze, 68.
 Gruyard (Labille), 461.
 Gualtierio de Assona, 207.
 Guardia (della) Niccolò, 350.
 Guardi (Francesco), 73, 304, 320.
 Guercino (Vedi: Barbieri Gian Fran-
 cesco).
 Guglielmo di Gaspare da Pesaro, 456.
 — (veneto), 463.

H

Hals (Frans), 146, 160, 386, 390.
 Hiltfredus, 215.
 Holbein (Hans), 177, 178, 320, 402,
 403.
 Holzapfel, 146.
 Honoré, 150, 151.
 Hubert, 55.
 Hunt (Holman), 313, 314.

I

Iacomo Antonio da Trento, 318.
 Innocenzo da Imola, 473.
 Isabey, 68.
 Isaia da Pisa, 121.
 Iuvara (Filippo), 159.

J

Jacobello d'Antonio, 224, 287.
 — di Bonomo (veneto), 463.
 Jacomart, 236.
 Jacopino da Tradate, 151.
 Jacopo, 262.
 — d'Andrea da Firenze, 374, 375,
 376, 377.
 Joannes de Rettoriis de Mediolano, 1.
 Joris, 147.
 Juan de Juanes, 459.

K

Kauffmann, 466.
 Kaulbach, 79.

L

Lamberti Niccolò d'Arezzo, 22, 113,
 114, 151.
 — Piero di Niccolò, 151.
 Lancillotto Giovanni da Milano, 1.
 Lanfranco, 472.
 Lanfrani (Jacopo), 239.
 Lanino (Bernardino), 238.
 Lastman (Pieter), 79.
 Lattanzio da Rimini, 386.
 Laurana (Francesco), 20, 30, 121,
 123, 125, 129, 149, 386, 409, 410,
 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417,
 418.
 — (Luciano), 30.
 Lauri (Filippo), 294.
 Lawreince, 460.
 Lenbach, 389.
 Leonardo da Vinci, 78, 79, 156, 171,
 172, 234, 237, 317, 326, 388, 390.
 Leonbruno (Lorenzo), 466, 474.
 Leoni (Ottavio), 380.

Liberale da Verona, 474.
 Licinio (Bernardino), 58, 390.
 Lionardo di Riccomanno, 24, 26, 27, 28.
 Lionne, 149.
 Liotard, 55, 461.
 Lippi (Filippino), 158, 313, 314, 390, 473.
 — (Fra Filippo), 59, 238, 290, 312, 314, 477.
 Lippo di Dalmasio, 478.
 — (Fiorentino), 476.
 Lodovico d'Angiolo, 319.
 Lomi (Orazio), 295.
 Longhi (I), 344.
 — (Pietro), 157.
 Lorenzetti (I), 385.
 Lorenzo di Credi, 59, 80, 163.
 — di Mariano, 76.
 — di Martino da Lugano, 22.
 — di Niccolò, 179, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 304.
 — di Pietro detto il Vecchietta, 76, 317.
 — Monaco, 189, 192, 235, 238, 254, 255, 476.
 — II da Sanseverino, 319.
 Loschi (Bernardino), 429.
 Lotto (Lorenzo), 322, 387, 406, 463, 476.
 Luciani (Sebastiano), 386, 466, 472, 473.
 Ludovico da Parma, 432.
 Luini (Bernardino), 79, 140, 141, 312, 327, 328, 329, 472, 474.
 Lunghi (senior), 393.
 Luppi, 72.

M

Mabuse, 320.
 Maderna (Carlo), 393.
 Maestro dagli occhi spalancati, 424.
 — del cardellino (o del cardillo) (Vedi: Cardillo da Messina).
 — della cappella Pellegrini, 298, 299, 300.
 — della cappella Piccolomini, 76.
 — dell'ancona di Aix, 447, 449.
 — del libro d'Ore, 471.
 Maganza (Alessandro), 469.
 Magister Silvestri Jacobi de Sulmona, 4.
 Mainardi, 59.
 Maineri (dei) Gian Francesco, 427, 432.
 Malatesta (Adeodato), 474.

Maldarelli, 60.
 Malinconico (Andrea), 63.
 Malvito Tommaso da Como, 412.
 Mancini, 145.
 Manet, 475.
 Manni (Giov. Battista), 63.
 Mantegna (Andrea), 75, 80, 113, 141, 221, 223, 306, 314, 332, 340, 344, 422, 423, 473.
 Maratta, 160.
 Marcantonio, 475.
 Marcoaldi (Giacomo), 319.
 Marco Zoppo, 113, 421, 432.
 Marescalco (Vedi: Buonconsigli Giovanni).
 Marini, 10.
 Mariotto di Nardo, 179, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 304.
 Martini Francesco di Giorgio, 98, 100, 101, 104, 105, 106.
 — (Simone), 161, 385.
 Martino da Lugano, 17.
 — (De) Francesco, 63.
 Maruccelli (Giovanni Stefano), 77.
 Marziale (Marco), 386.
 Masaccio, 235, 316, 320, 474.
 Masegne (Dalle) Antonio di Pier Paolo, 30, 31.
 — (I Dalle), 298, 299.
 Maso di Banco, 137, 138, 466.
 Masolino da Panicale, 157, 235, 302, 316.
 Matteo da Gualdo, 157, 480.
 — da Zara, 31.
 — di Antongiacomo di Ancona, 315.
 — di Giovanni, 317, 476.
 Mayno (de) Giovanni Angelo, 477.
 — (de) Jacopo, 477.
 — (de) Tiburzio, 477.
 Mazzola (Filippo), 239.
 — (Francesco), 469, 471.
 — (Girolamo), 479.
 Mazzoni (Guido), 71, 74, 150, 156.
 Meer (Van der), 477.
 Melanzio Francesco da Montefalco, 80.
 Melio di Nicola Pasquale, 202.
 Mellone (Gennaro), 63.
 Melozzo da Forlì, 228, 229, 237, 317, 404.
 Memling (Hans), 290, 292, 318, 459.
 Memmi (Lippo), 463.
 Menshausen, 146.
 Meo del Caprina, 102, 103, 108.
 — (fiorentino), 114.
 Merli (Giovanni Antonio), 238.

Meunier, 72.
 Mezoldo, 386.
 Michelangelo da Caravaggio, 72, 78, 159.
 Michele d'Aria, 148.
 Michele di Nicolaio o della Scalagna, 299.
 Michelino di Besozzo, 472, 480.
 Michelozzo, 42, 83, 128, 129.
 Miel (Giovanni), 294.
 Millais (Everett John), 313, 314.
 Minella (del) Pietro, 316.
 Mino da Fiesole, 127.
 — del Regno, 373.
 Miraguel (de) Antonio, 74.
 Mocchi (Francesco), 477.
 Mochis (de) Corrado, 158.
 Modanino (Vedi: Mazzoni Guido).
 Montagna (Bartolomeo), 219, 220, 222, 223, 316, 332, 335, 338.
 Morales, 291.
 Morando Paolo (il Cavazzola), 340.
 Morelli Domenico, 70, 72.
 Moretto di Brescia (Vedi: Bonvicino Alessandro).
 Moro (Antonio), 317, 475.
 Moroni (Francesco), 340, 432.
 Murillo (Bartolomeo), 302, 478.
 Muru (Giovanni), 236.

N

Nani (Giovanni), 113.
 Nanin (Pietro), 342.
 Nanni di Bartolo (detto il Rosso), 299.
 Nardo di Cione, 188.
 Nattier, 461.
 Neri (Fioravanti), 244, 245.
 Nerio (Monis), 244.
 Neroccio di Bartolomeo, 76, 387.
 Niccolao di Tommaso, 244.
 Niccolò (Alunno), 238, 315, 463, 472, 480.
 — da Bologna, 252, 305, 479.
 — da Venezia, 30, 152.
 — di Giovanni da Firenze, 42, 44, 46, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 128.
 — (Fiorentino), 308.
 — (Pisano) (Vedi: Nicola d'Apulia).
 Nicola da Foggia, 207, 373, 375.
 — da Guardiagrele, 1, 2, 16, 348, 350, 352, 354, 478.
 — d'Angelo, 262, 279, 280.
 — d'Apulia, 78, 198, 246, 237, 318.
 — di Francesco, 245.
 — di Molfetta, 368, 369.

Nicola di Pietro d'Apulia, 198.
 — (maestro) di Bartolomeo, 199.
 — (Pisano) (Vedi: Nicola d'Apulia).
 Noci, 145.
 Nomellini, 147.
 Nucci (Allegretto), 139, 229, 231, 479, 480.

O

Olivieri (Leonardo), 63.
 Olivuccio de Ciccarello, 463.
 Ongaro (Michele), 432.
 Orazio di Jacopo, 478.
 Orcagna (Andrea), 193, 241, 242, 244, 314.
 — (Jacopo), 193.
 Orley (Van) Bernaert, 320, 477.
 Orsini Giorgio detto il Dalmatico, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 119, 120, 122, 124, 125, 129, 386.
 Ostade, 478.

P

Pacheco, 318.
 Paladini (Filippo), 77.
 — (Lorenzo), 77.
 Palladio (Andrea), 471.
 Palma Giacomo (il giovane), 469.
 — Jacopo (il vecchio), 176, 474, 478.
 Palmezzano (Marco), 452, 453.
 Paolo da San Leocadio, 236.
 — da Venezia, 474.
 — di Ragusa, 30, 42, 128, 129.
 — (maestro comacino), 202.
 — (Romano), 121, 280, 350, 373, 374, 375, 376, 377.
 — Veronese (Vedi: Calieri Paolo).
 Parentino (Vedi: Bernardo da Parenzo).
 Parmigianino (Vedi: Mazzola Francesco).
 Pasquale da Caravaggio, 159.
 Pasquino da Montepulciano, 350.
 Passerotti (Bartolomeo), 300.
 Passignano (Il) (Vedi: Cresti Domenico), 477.
 Pasti (de') Matteo, 159.
 Pasture (de la) Roger, 160.
 Patel (Pierre-Antoine), 156.
 Pavia (de) Vincenzo, 320.
 Pellegrino da San Daniele, 457, 458.
 Pennacchi (Pier Maria), 316.
 Peregrino da Suessa, 203.
 Perroneau, 461.
 Perugino (Vedi: Vannucci Pietro).

Peruzzi (Baldassare), 393.
 Pesellino, 59, 477.
 Pesne (A.), 68.
 Petrucci, 145.
 Piancastelli (Giovanni), 389.
 Picchiatti (Francesco Antonio), 62.
 Piermarini (Giuseppe), 78, 473.
 Piero di Cosimo, 71.
 Pierre de Montereau, 148.
 Pietro (Fanciullo), 315.
 — da Messina, 443.
 — da Milano, 121, 123, 129.
 — de Chaul, 207.
 — d'Agincourt, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 367, 368, 370, 371, 372.
 — di Capua, 264, 265, 266.
 — di Francia, 152.
 — di Salpi, 368.
 — (maestro) mazzoniere, 203.
 — Paolo da Todi, 350.
 Pilon (Germain), 149.
 Pincino (Lorenzo), 30, 31.
 Pino da Messina, 287.
 Pintoricchio (Vedi: Betti Bernardino).
 Pinzanti, 72.
 Pipo (maestro), 113, 114.
 Pisanello, 51, 154, 157, 318, 393, 396, 432, 467, 468, 469.
 Pitati (Bonifazio de'), 59.
 Pittoni (Giovanni Battista), 469.
 Pogliaghi, 466.
 Pollaiuolo (Antonio), 150, 228, 236.
 Ponte (da) Iacomo, 318, 469.
 Pontelli (Baccio), 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109.
 Porcari (Francesco), 97.
 Pordenone, 58, 77, 457, 458, 472, 475, 476.
 Porta (della) Antonio, 150, 393.
 — (della) Fra Bartolomeo, 172, 237, 306.
 Prassitele, 12.
 Pratella, 146.
 Preti (Mattia), 156.
 Previtali (Andrea), 52, 53, 177, 472.
 Primiticcio, 149.

Q

Quartararo (Riccardo), 320, 455.
 Quattrociochi, 146.
 Quercia (della) Jacopo, 42, 53, 54, 76, 298, 299, 316.

R

Radmillo, 36.
 Raibolini (Francesco), 155, 165, 166, 431, 432, 452, 478.
 — (Giacomo), 157.
 Ramenghi (Bartolomeo), 78, 239.
 Raulino de Corbia, 370.
 Raverti (de') Matteo, 31.
 Rembrandt, 79, 160, 234, 308, 386, 392, 458, 451, 452.
 Reni (Guido), 479.
 Reynolds, 159.
 Ribera (Giuseppe), 159, 160, 290, 291, 479.
 Riccardo da Foggia, 199, 202, 203, 204, 206, 207, 367, 368, 369, 370.
 Riccardo di Barberia, 368, 372.
 — (maestro saraceno), 202.
 Riccio, 308.
 Ricci (Sebastiano), 390.
 Richard de Verdun, 151.
 Richino (Francesco Maria), 140.
 Ridolfi (Bartolomeo), 471.
 Rizzo, 474.
 Robbi, 146.
 Robbia (della) Girolamo, 149.
 — (Luca della), 134, 239, 300.
 — (Scuola dei Della), 156.
 Roberti (de') Ercole, 306, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432.
 Robusti (Jacopo), 160, 469, 480.
 Rodin, 72, 389.
 Rogier de la Pasture, 308.
 Rolando de Banilia, 152.
 Romanino (Gerolamo), 316, 474.
 Romerio da Campione, 24.
 Romney, 159.
 Rondinello (Niccolò), 453.
 Rossellino, 14, 15.
 — (Antonio), 150, 316.
 — (Bernardo), 316.
 Rossetti, 313, 314.
 Rossi (Niccolò), 63.
 Rubens (Pier Paolo), 320, 390.
 Rubini (Lorenzo), 469.
 Rüdighli, 146.
 Ruskin, 314.
 Russel (John), 159, 461.

S

Sacconi, 462.
 Sadeler (Aegidius), 72.
 Saint-Ours (Jean-Pierre), 55, 56.
 Saliba (de) Antonello, 224, 303.
 — (de) Pietro, 225, 286.
 — (I fratelli de), 301.

Salimbeni Lorenzo (di Alessandro), 77.
 Salvato, 12.
 Salvetti (Francesco), 244.
 Salvo d'Antonio, 223, 286.
 San Gallo (I), 241, 363.
 Sano di Pietro, 386.
 Sansovino (Vedi: Contucci Andrea).
 Santacroce (Girolamo), 386.
 Sant'Agata (Francesco), 308.
 Santese (Cinzio), 240.
 Santi (Giovanni), 228, 229.
 — Raffaello, 77, 157, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 229, 237, 243, 295, 306, 311, 317, 318, 319, 320, 322, 376, 406, 463, 464, 465, 472, 475, 476.
 Sant Jans (tot) Geertgen, 308.
 Santo (dal) Girolamo, 474.
 Sanati (Nicolosia), 480.
 Sartorelli, 146.
 Sartorio (Aristide), 146.
 Sassetta (Vedi: Stefano di Giovanni).
 Sauras, 275.
 Scala, 22.
 Schiavone (Andrea), 469.
 — (Gregorio), 30, 113, 386.
 Schinkl, 324.
 Schisano (Carlo), 63.
 Schlüter (Andreas), 477.
 Scopa, 12.
 Scorel (de) Gio., 308.
 Sebastiano del Piombo (Vedi: Luciani Sebastiano).
 Secchi (Luigi), 466.
 Sellaio (del) Jacopo, 318.
 Signorelli (Luca), 319.
 Silvester Jacobi de Sulmona, 2, 10.
 Silvestro dell'Aquila, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 348.
 — di Giacomo da Sulmona, 2, 13.
 — Paci de Sulmona, 3.
 Simone, 155, 463, 478.
 — (fiorentino), 396.
 Siviero, 145.
 Sluter (Claux), 134.
 Sadoma (Vedi: Bazzi Gian Antonio).
 Solari (Agostino), 150.
 — (Cristoforo), 156.
 Solario (Andrea), 443.
 Spaccarelli, 131.
 Spagna (Giovanni), 79, 157, 237, 238, 472, 478.
 Spagnoletto (Vedi: Ribera Giuseppe).
 Spani (Bartolomeo), 155.

Speranza (Giovanni), 332, 335.
 Spinello (Aretino), 189, 194.
 Squarcione (Francesco), 113, 114, 128, 153, 154, 458.
 Staglia (Battista), 97.
 Stanzioni (Massimo), 479.
 Stefani (Miniato), 245.
 Stefano da Genova, 236.
 — di Giovanni, 386.
 Stefanori, 146.
 Stosz (Veit), 477.
 Strozzi Zanobi di Benedetto, 81, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95.
 Suardi (Bartolomeo), 79, 238, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329.
 Suger, 148.

T

Tacconi (Francesco), 239.
 Talenti (Francesco), 241, 242, 244, 245, 246.
 Tamaroccio, 290, 430.
 Tassi (Agostino), 293, 294, 295, 296.
 Taunay, 460.
 Teniers, 478.
 Theotocopuli (Domenico) (Vedi: Greco).
 Tiepolo (Giambattista), 72, 312, 320, 390, 475, 480.
 Tintoretto (Vedi: Robusti Jacopo).
 Tiziano (Vedi: Vecellio Tiziano).
 Tofanari (Salvino), 389.
 Tolomei (I), 76.
 Tomassi, 146.
 Tommasi (Adolfo), 389.
 Tommaso da Foligno, 463.
 Torchi (Angiolo), 389.
 Torelli Filippo di Matteo, 88, 90, 94, 95.
 Torrigiani (Pietro), 477.
 Tura (Cosmé), 306, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 428, 430, 431, 432.
 Turini (Giovanni), 76.
 Tour (La), 461.

U

Uccello (Paolo), 79.
 Ugolino di Vieri, 386.
 Ugone di Campione, 475.
 Uhde (Von) Franz, 389.
 Urbano da Cortona, 76.
 — da Pavia, 152.

V

Vaccaro (Niccola), 63.
 Vanloo (J. A.), 68.
 Vannini (Pietro), 240.
 Vannucci (Pietro), 153, 156, 158, 170, 237, 240, 295, 314, 316, 317, 319, 330, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 346, 472.
 Vanvitelli (Luigi), 473.
 Vasari (Giorgio) 240, 244.
 Vassalletti (Famiglia dei), 262, 268, 274, 275, 276, 278, 279, 281, 283.
 Vassalletto (figlio), 263, 266, 268, 274, 275, 278, 282, 283.
 — (padre), 263, 266, 273, 274, 277, 282, 283.
 — (Pietro), 262, 279, 280, 281, 282.
 Vauchez, 70.
 Vecchietta (Vedi: Lorenzo di Pietro).
 Vecellio (Tiziano), 72, 157, 174, 175, 176, 177, 290, 386, 390, 406, 458, 466, 469, 474, 475, 476.
 Velasquez, 160, 318, 379, 392, 459.
 Velleio (Francesco), 340.
 Venusti (Marcello), 164.
 Veri (de) Filippo, 472.
 Verla (Alessandro), 332, 334, 343, 344, 345, 346.
 — (Francesco), 330, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346.
 — (Gian Maria), 332.
 Vernet (J.), 70.
 Verrocchio (del) Andrea, 162, 163.
 Vicentino (Vincenzo), 471.
 Vigilia (de) Tommaso, 320, 453, 454, 455, 456.
 Vignola (Vedi: Barozzi Jacopo).
 Vitale, 155, 478.
 Viti (Timoteo), 165, 166, 167, 225, 226, 228, 229.
 Vittoria (Alessandro), 44, 304, 312, 319, 390, 469, 470, 471.
 Vivarini (Alvise), 157, 238, 326, 449, 450, 472, 475.
 — (Bartolomeo), 302, 303, 449, 475.
 — (I), 302, 303.
 Volterrano (II) (Vedi: Franceschi Baldassarre).

W

Watteau, 70.
 Wechtlin (Hans), 478.
 Wendelin Anreiter (Carlo), 315.
 Westerout (Van) Arnoldo, 381.

Weyden (Ruggero van der), 51, 449.
 Wielandt (Emanuele), 72.
 Witz Conrad da Basilea, 308, 447,
 448, 449.

X

Ximenes, 72, 466.

Y

Yañez (Ferrando), 237.

Z

Zampieri (Domenico), 158.
 Zanella, 466.

Zanoli di Antonio, 82.

Zavattari, 472.

Zenale, 237.

Zoppo (Marco), 478.

Zurbaran, 318.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

AACHEN

Evangelario di Ottone III, 216.

ABIDO

312.

ABBIATEGRASSO

Castello, 329.

ACERENZA

Castello, 203.

AIX-EN-PROVENCE

Cattedrale, 411.

Chiesa della Maddalena, 445, 446,

447, 448.

Museo, 414.

AJA

Palazzo reale, 473.

ALBA FUCENSE

I.

ALBE

Chiesa di San Pietro, 51.

ALESSANDRIA D'EGITTO

155.

ALZANO MAGGIORE

Parrocchiale, 472.

AMALFI

207, 265.

AMBOISE

Palazzo comunale, 150.

AMBURGO

Galleria del console Weber, 80.

Galleria, 477.

AMELIA

Chiesa di San Francesco, 387.

Duomo, 387.

Vescovado, 387.

AMIENS

Duomo, 135, 152

ANAGNI

281, 282.

Cattedrale, 262, 268, 276, 281.

ANCARANO (Teramo)

11.

Chiesa, 10, 14, 15.

ANCONA

35, 36, 40, 461, 462.

Chiesa di Sant'Agostino, 34, 36.

Chiesa di San Bartolomeo, 462.

Chiesa di San Francesco delle Scale,
 33, 36.

Chiesa di San Giorgio, 462.

Chiesa di San Giovanni in Pannoc-
 chiara, 462.

Chiesa di Santa Maria della Miseri-
 cordia, 40.

Chiesa di Santa Maria di Piazza,
 461-462.

Chiesa di Santa Margherita, 462.

Chiesa di San Pellegrino, 462.

Duomo, 40, 126, 127, 128, 315, 461,
 462, 463.

Loggia dei Mercanti, 34, 35, 36, 37.

Museo, 40, 461, 462, 463.

Ospedale militare, 315.

ANDRIA

200, 204.

ANGERS

Museo, 414.

ANVERSA

Museo Plantin, 150.

APIRO

Municipio, 139, 231.

AQUILA

Archivio, 4, 5, 10.

Archivio della famiglia Rivera, 350.

Biblioteca Tomassiana, 2.

Chiesa di San Benedetto, 9.

Chiesa di San Bernardino, 4, 11, 12,
 13, 14, 15.

Chiesa di San Giacomo di Porta

Paganica, 4, 9.

Chiesa di San Giuseppe (antico San
 Biagio), 8, 14.

Chiesa della Madonna del Soccorso
 (presso Aquila), 1, 8, 9.

Chiesa di San Marciario (lunetta
 12, 14.

Chiesa di Santa Margherita, 1.	AVEZZANO	BELLINZONA.
Chiesa di San Massimo, 1, 2, 4, 12, 13, 14, 15.	Chiesa dei Cappuccini, 51.	Mura, 399.
Duomo, 1.	Chiesa di San Nicola, 47, 48, 49.	
AQUISGRANA	AVIGNONE	BELLUNO
216.	109, 161, 386, 410, 412, 414, 417.	Chiesa di San Stefano, 157.
Tesoro del Duomo, 217.	Chiesa di Sant'Agricola, 414.	
ARBE	Chiesa dei Celestini, 410.	BENEVENTO
43.	Chiesa di San Didier, 149, 410, 411, 413, 415, 416.	197.
Battistero, 42.	Chiesa di Santa Marta, 149.	Arco, 78.
Cappella SS. Giovanni e Niccolò (distrutta), 42.		Cattedrale, 366.
ARDARA (Sardegna)	BAGNACAVALLLO	BERGAMO
Chiesa, 236.	78, 239.	Chiesa di San Alessandro della Croce, 428.
AREZZO	Archivio, 78.	Collezione Lochis, 419.
Chiesa di San Francesco, 299.	Casa già di proprietà Vaccolini, 78.	Collezione privata, 255.
Duomo, 316, 476.	BAGNO A RIPOLI (Firenze)	Duomo, 399.
ARCETRI	179.	Raccolta Morelli, 426, 428.
San Leonardo, 189, 191	BAISO (Reggio Emilia)	Raccolta Suardi, 428.
ARGENTA	Esterno casa di Scaluccia, 300.	
Municipio, 74.	BAMBERGA	BERLINO
ARISCHIA	218.	147, 154, 386.
2, 3.	BANDINO (Firenze)	Castello imperiale, 388.
ARSIERO	179, 180.	Collezione Kaufmann, 311, 428.
332.	Convento di Santa Birgitta, 179, 181, 196, 304.	Collezione Thieme, 424.
ASCOLI PICENO	BARBEANO	Collezione Wesendonck, 428.
236.	Freschi del Pordenone, 458.	Gabinetto delle stampe 79, 307, 385, 472, 473.
Archivio, comunale, 240.	BARI	Galleria Nazionale 147, 157.
ASOLO VENETO	368.	Kunstgewerbe Museum, 307, 424.
Casa Bertoldi, 476.	Basilica di San Nicola, 359, 362.	Museo Federico, 15, 77, 79, 220, 223, 300, 307, 308, 409, 480.
ASSISI	Castello, 198, 208, 364, 368, 370, 371.	Museo Nazionale, 298, 299, 324, 414, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 426, 428, 429, 430, 431, 467, 474, 477.
78.	BARLETTA	Nuovo Museo dell'Arte tedesca (progettato), 308.
Basilica di San Francesco, 77, 78, 144.	201, 206, 368.	BITONTO
Chiesa parrocchiale dell'antico castello di Palazzo, 157.	Chiesa di San Eligio, 206.	202.
Convento di San Francesco, 105, 106.	Chiesa San Sepolcro, 206.	BLOIS
ATENE	Castello, 207, 208, 368, 372.	Castello, 150.
234.	BASILEA	
ATESSA	402.	BOLOGNA
Ostensorio di Nicola da Guardiagrele, 352.	Museo, 177, 178.	57, 75, 147, 155, 166, 319, 424, 430.
AUGUSTA (Sicilia)	BASSANO	Biblioteca comunale, 480.
Castello, 363.	Cattedrale, 396, 398.	Canale Navile, 319.
	Museo civico, 344.	Cappella di Santa Cecilia, 428.
	BELLANO (Como)	Casa Malvezzi, 423.
	Parrocchiale, 475.	Chiesa dell'Annunziata, 429.
		Chiesa di San Domenico, 238, 239.
		Chiesa di San Francesco, 298.
		Chiesa di San Giacomo Maggiore, 428, 430.

Chiesa di San Giovanni in Monte, 422, 423, 428, 431.	Chiesa abbaziale di San Bartolomeo, 318.	CARPENTRAS 414.
Chiesa della Madonna del Baraccano, 423.	Ospedale, 290.	CARPINETO Parrocchiale, 474.
Chiesa di San Martino Maggiore, 428, 430.	BRUNSWICK Collezione Vieweg, 421.	CARRARA 18.
Chiesa della Misericordia, 428.	BRUXELLES 178, 217.	CASARANELLO (Murgie Salentino) Chiesa, 77. Musaici, 433, 434.
Chiesa di San Petronio, 54, 246, 423, 424, 428, 430, 431, 478, 479.	BUDAPEST 58, 225.	CASSEL R. Galleria, 178.
Palazzo Bentivoglio, 430.	Galleria, 390, 423, 428, 432, 443, 476.	CASTELBUONO 236, 301, 449.
Palazzo Bevilacqua, 480.	Museo, 225, 234, 477.	Abbazia di Santa Maria del Parto, 301, 302, 303, 304.
Palazzo Bocchi, 319.	CAGLIARI 147.	Cattedrale, 302. <i>Matrice vecchia</i> , 224.
Pinacoteca, 166, 422, 424, 428, 429, 431.	CAEN Hôtel-de-Ville (coll. Marcel), 421.	CASTEL DEL MONTE (Bari) 197, 198, 200, 204, 369, 372.
Villa della Viola, 473.	CAIRO 311. Museo, 132.	CASTEL DI SANGRO (Aquila) Sei bassorilievi ghibertiani, 2, 348, 350, 354, 356, 478.
BONN Graduale di Giovanni von Valkem- berg, 151. Museo provinciale, 471.	CALDOGNO 344.	CASTEL FIORENTINO 198, 203.
BORDEAUX 461.	CALTAGIRONE 292.	CASTELNUOVO DI PORTO Redentore attrib. al Perugino, 240.
BOSTON (U. S. A.) Raccolta J. L. Gardner, 419. Raccolta Tomaso O. Richardson, 428, 430.	CHAMBERY Museo, 414.	CASTEL PULCI Cappella dei Riccardi, 238.
BOURGES Museo, 414.	CAMBRIDGE Fitzwilliam Museum, 150.	CASTIGLIONE OLONA 158. Battistero, 235. Chiesa, 235.
BOVINO Castello, 200.	CAMBRIDGE (U. S. A.) Museo Fogg, 419.	CATANIA Pinacoteca, 224.
BRACCIANO Castello, 107, 110.	CAMERINO 463.	CATANZARO 303.
BREGENZ (lago di Costanza) Esposizione Kauffmann, 466.	CAMPIONE 472.	CATTARO 386.
BREGANZE Casa Rigoni, 344.	CANOSA (Bari) Castello, 200, 207, 368. Chiesa di San Savino, 240.	CELANO Chiesa di Sant'Antonio, 47. Chiesa di San Francesco, 49. Chiesa di San Salvatore in Paternò, 47, 49, 51.
BREMA Kunsthalle, 235, 316.	CAPUA 204, 384, 385, 442. Chiesa di San Prisco, 442. Curia arcivescovile, 385. Museo Campano, 385.	
BRESCIA 240, 446. Duomo vecchio, 390.	CARBINI (Corsica) Chiesa di San Giovanni Battista, 76.	
BRINDISI 197, 368, 371. Castello, 363, 371, 372.		
BRUGES 319, 320, 459.		

CELLORE Parrocchiale, 474.	COLALTO Freschi del Pordenone, 458.	DENDÉRAH 312.
CERVIONE (CORSICA) Cappella di Santa Cristina, 76.	COLONIA 214, 215, 216, 217, 218. Abbazia di San Pantaleone, 216. Archivio del Duomo, 215, 216. Archivio comunale, 216, 218. Chiesa di San Gereone, 212, 216. Collezione Ramboux, 386. Museo, 150. Museo arcivescovile, 151.	DIGIONE 446.
CESENA Pinacoteca, 317.		DOL Tomba di Thomas James, 150.
CHALONS 150.		DORDONA Castello, 200.
CHAMPOL Certosa, 152.		DRESDA 159, 396. Galleria, 420, 421, 423, 424, 426, 430, 431, 446, 474, 476. Museo Albertinum, 74. Museo, 396, 400.
CHANTILLY 151. Museo Condè, 431, 432. Racc. Duca d'Aumale, 328. Sacramentario di Lorsch, 218.	COLLEMAGGIO 1, 15. Deposito di San Celestino (Badia), 1, 12.	DUBLINO Museo, 428, 431.
CHRLTENHAM 218.	COMO 143. Chiesa di San Giorgio, 142. Chiesa di Santa Margherita, 143. Duomo, 388. Museo, 143.	DÜSSELDORF 154. Accademia, 474. Esposizione, 80.
CHICAGO Collezione Ellis, 475.	CORBIE 217.	ECHTERNACH 218.
CHIETI 473. Busto di San Giustino di Nicola da Guardiagrele, 352. Chiesa di « Mater Domini », 15. Mostra d'arte, 9, 350.	CORLEONE Convento della Maddalena, 453.	EDFON 312.
	CORTINA DI AMPEZZO Affresco con le sibille giottesche, 318.	EDINBURG Museo, 431, 477.
CITTÀ DI CASTELLO 51, 170. Duomo, 18, 22, 23, 28. Rocca, 23.	CORTONA 191. Chiesa di San Domenico, 190, 191, 194, 195. Madonna del Calcinaio, 104.	EMPOLI 316. Chiesa di Santo Stefano, 235.
CITTÀ DELLA PIEVE 330. Chiesa di San Bartolomeo, 316.	COSTANTINOPOLI 369.	FABRIANO 51, 240, 463. Chiesa di San Domenico, 72, 139, 229, 231. Pinacoteca Fornari, 139, 229, 479.
CIVIDALE Salterio, 218.	COTIGNOLA Collezione di maioliche del Muni- cipio, 389.	FAENZA Collezione Argnani, 389. Collezione Strocchi, 389. Collezione Canonico Biasioli, 389. Prima Mostra romagnola d'arte, 389. Pinacoteca comunale, 389.
CIVITA CASTELLANA Duomo, 262, 277.	COURTRAI Madonne di Courtrai, 73.	
CIVITA LAVINIA 279, 281.	CRACOVIA Collezione Czartoryski, 385.	
CIVITANOVA (MARCHE) Chiesa di Santa Maria (facciata), 36.	CREMONA 300, 399. Duomo, 472. Museo Ala-Ponzoni, 300. Museo, 431.	FALTONA (Mugello) Annunciazione di Francesco Furini, 477.
CIVITAVECCHIA 99. Rocca, 99, 100.		

FANO	171, 179, 180, 181, 229, 237, 393, 396, 400, 477.	295, 316, 329, 338, 350, 379, 380, 407, 420, 426, 428, 451, 459, 474, 478.
170.		
Santa Maria Nuova, 157, 170, 228, 342.	Accademia, 77, 81, 82, 85, 87, 89, 90, 92, 189, 192, 195, 235, 316, 337, 338.	Collezione Pitti, 176, 428, 477.
Stazione preistorica, 461.	Archivio di Santa Maria Nuova, 187.	Istituto di Belle Arti, 72.
FARFA	Archivio di Stato, 98, 147, 159.	Museo archeologico, 147.
Archivio, 239.	Arcispedale di Santa Maria Nuova, 300.	Palazzo Riccardi, 238.
FÉCAMP	Badia, 158, 314.	Piazza SS. Annunziata, 399.
Chiesa, 150.	Bargello, 80, 125, 157, 162, 251, 300, 350, 354, 478.	Tabernacolo fra Via della Chiesa e Via del Leone, 466.
FERENTINO	Battistero, 317, 350, 393.	Villa Strozzi, 431.
276, 282.	Biblioteca Laurenziana, 51, 88, 92.	FIUME
FERMO	Bigallo, 189.	30.
Chiesa dell'Angelo Custode, 477.	Cappella Gondi, 103.	FOGGIA
Chiesa del Carmine, 79.	Campanile, 134, 135, 246.	200, 202, 205, 207, 368.
Chiesa di Santa Lucia, 477.	Casa Bartolini Salimbeni Vivaì, 189, 193.	Cattedrale, 366.
Monte di Pietà (porta), 40.	Casa Gaddi, 241, 242, 246.	Palazzo imperiale, 198, 202.
Necropoli, 461.	Certosa, 305.	FOLIGNO
FERRARA	Chiesa dell'Annunziata, 81, 82, 83, 477.	302.
54, 114, 393, 420, 422, 427, 430, 457, 458, 468.	Chiesa del Carmine, 235, 316, 385.	Duomo, 473.
Ateneo, 421.	Chiesa di Santa Croce, 138, 191, 194, 195, 316.	FOLLEVILLE
Biblioteca civica, 421.	Chiesa di Santa Felicità, 189.	Tomba di Raoul di Lannoy, 150.
Casa Vendeghini, 424, 428.	Chiesa di San Lorenzo, 78, 134, 159, 189, 192.	FOSSANOVA
Castello (presso Porta S. Agnese), 54.	Chiesa di Santa Lucia, 91.	Badia, 364.
Cattedrale, 53, 54, 299, 388, 420, 421.	Chiesa di Santa Maria Novella, 72, 79, 91, 158, 172.	FOSSOMBRONE (Marche)
Chiesa di San Giorgio fuori le mura, 316, 421.	Chiesa di San Michele, 91.	Chiesa dell'Annunziata, 477.
Collezione Giuseppe Cavalieri, 432.	Chiesa di Ognissanti, 477.	FRANCAVILLA
Collezione Massari, 432.	Chiesa di Orsanmichele, 22, 193, 354.	Ostensorio di Nicola da Guardiagrele, 352.
Galleria, 420, 421, 430.	Chiesa dell'Ospedale di San Matteo, 193.	FRANCOFORTE SUL MENO
Palazzo Schifanoia, 423, 424, 431, 432.	Chiesa di San Romeo, 91.	Collezione Rumm v. Schwarzenstein, 430.
Statua equestre Marchese Niccolò III, 114.	Chiesa della SS. Trinità, 159, 193.	Istituto artistico Städel, 401, 406, 423.
FERRIÈRES	Collezione E. Albites, 257, 258.	Museo, 431, 479.
Tomba di Guy de Blanchefort, 150.	Collezione Bardini, 416.	FREUDENTHAL
FICARRA	Collezione H. Horne, 192, 477.	Castello, 390.
Chiesa madre, 223, 224.	Collezione Peruzzi, 160.	FRONTINO DI MASSA (Montefeltro)
FIESOLE	Collezione Serristori, 52, 194.	Parrocchiale, 472.
Chiesa di San Domenico, 89.	Collezione Spencer Stanhope, 431.	GAETA
Collezione Buerkel, 477.	Convento di San Gaggiano, 192.	Campanile, 280.
FILADELFIA	Convento di San Marco, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 135, 191.	GAILLON
Collezione Wilstack, 475.	Duomo, 42, 92, 151, 158, 241, 242, 244, 246.	Castello, 150.
FILE	Farmacia di Santa Maria Novella, 193.	
312.	Galleria Corsini, 226, 228, 477.	
FIRENZE	Galleria degli Uffizi, 57, 77, 78, 81, 92, 158, 163, 166, 169, 172, 192, 193, 240, 241, 242, 243, 245, 290,	
1, 2, 3, 4, 8, 93, 102, 108, 116, 123, 134, 135, 147, 150, 154, 159, 170,		

GAND Museo (pietra tombale di Hubert van Eyck), 56.	GUEDLINBURG Chiesa, 388.	LE PUY-EN-VELAY Museo, 414.
GANDIA 236. Collegiata, 236.	GUBBIO Collezione U. Beni, 431. Collezione Ranghiasi, 319.	LILLE 243. Museo, 170, 171, 193, 241, 428, 431.
GENOVA 17, 18, 23, 25, 26, 66, 76, 155, 446. Archivio di Stato, 17, 22, 24. Biblioteca civica Beriana, 17. Cattedrale di San Lorenzo, 17, 18, 24, 26, 28. Chiesa di Santa Maria di Castello, 18, 23, 24, 25, 26, 28. Collezione H. Cartier, 390, 475. Collezione Cattaneo, 390. Palazzo Bianco, 390. Palazzo Spinola, 158, 225, 442. Via degli Orefici (Sopraporta), 29.	HAMPTON COURT Galleria, 428, 430. HANNOVER Raccolta Kestner, 423, 432. IMOLA Osservatorio (Madonna delle Grazie), 316. JÁTIVA 236. JESI 463. KARLSRUHE Galleria, 159, 473. KIEFF Accademia ecclesiastica, 438. KÖNIGSLUTER Chiesa, 388. LAGOPESOLE 197. Castello, 364, 371. LANCIANO Cattedrale, 246. Croce di Nicola da Guardiagrele, 352. LAON 150. LE CAMPORA (Firenze) Cappella di Sant'Antonio, 476. LEGNAIA (Firenze) Sant'Angelo, 193. LEGNAGO 234. LE MANS 412. Cattedrale, 149, 410, 411. LEONFORTE Chiesa dei Cappuccini, 147.	LIMOGES Cattedrale, 234. LINKÖPING (Svezia) 180. LIONE 150. Cattedrale, 134, 135, 150. Museo, 424, 426, 428. Raccolta Aynard, 414. LIVERPOOL Royal Institution, 424, 426. LIVORNO 477. Chiesa San Ferdinando dei P.P. Teatini, 72. LOCARNO Madonna del Sasso, 322. LOCKO PARK (presso Derby) Raccolta Drury Lowe, 431. LONDRA 57, 58, 153, 154, 157, 252, 313, 386. British Museum, 78, 150, 161, 164, 170, 239 Buckingham Palace, 443. Burlington Fine Arts Club, 57, 421, 424, 479. Collezione Aldenham, 305, 479. Collezione Amherst di Hackney, 465. Collezione Benson, 420, 424, 428, 430. Collezione Cockerell, 305, 306. Collezione Currie, 305. Collezione Dyson Perrins, 305. Collezione Donaldson, 474. Collezione Drury Lowe, 424. Collezione Ellis White, 210. Collezione Geymuller, 381. Collezione J. Guest, 428. Collezione Holford, 305, 306, 420, 421, 479. Collezione Huth, 306. Collezione Langton Douglas, 316.
GERUSALEMME 210, 369.		
GINEVRA 56.		
GIOIA Castello, 364.		
GIRGENTI 144. Chiesa Santa Maria dei Greci, 144.		
GOTHA Evangelario di Echternach, 216.		
GRAVEDONA (Como) Chiesa di Santa Maria del Tiglio, 143.		
GRAZ Museo, 189, 193.		
GRENOBLE Museo, 453.		
GROTTAFERRATA 100. Monastero, 98, 99, 100, 104.		
GUALDO TADINO Cattedrale (politico Alunno), 77.		
GUARDIAGRELE Santa Maria Maggiore, 350.		

Collezione K. M. Mackenzie, 431.
 Collezione L. Mond, 170.
 Collezione Nortwick, 72.
 Collezione Perkins, 305.
 Collezione Perrins, 305, 306.
 Collezione Salting, 57, 59, 79, 305,
 306, 428, 429, 430, 450.
 Collezione Thomson, 305, 306.
 Collezione H. Yates Thompson, 428.
 Collezione Duca di Westminster, 290.
 Museo Alberto e Vittoria, 42, 76,
 254.
 National Gallery, 79, 80, 224, 288,
 296, 387, 390, 420, 421, 423, 424,
 426, 428, 430, 431, 432, 446, 450,
 477, 478.
 South Kensington Museum, 133, 159,
 252, 261, 298.
 Westminster, 249.
 .
 LONEDO
 Cappella, 342.
 .
 LONIGO
 220.
 .
 LORETO
 Santa Casa, 106.
 .
 LOVERE
 Galleria Tadini, 475.
 .
 LUCCA
 477.
 Chiesa di San Francesco, 237.
 Mura, 465.
 .
 LUCERA
 156, 198, 199, 200, 201, 202, 203,
 205, 207, 208, 368, 369, 371.
 Castello, 201, 202, 203, 204, 206, 363,
 368, 369, 370, 371.
 .
 LUCO DE' MARSI
 Chiesa Santa Maria delle Grazie, 49.
 .
 LUGO (Vicenza)
 Cappella Piovene, 342.
 .
 MACERATA
 Duomo, 231.
 Esposizione d'arte antica, 390.
 .
 MADRID
 Museo, 176, 317, 477, 479.

MAGLIANO DE' MARSI (Rosciolo)
 Chiesa parrocchiale, 47, 48, 51.
 .
 MAGONZA
 Museo, 431.
 .
 MANCHESTER
 Biblioteca Rylands, 218.
 .
 MANFREDONIA
 Fortezza, 369, 370, 371.
 .
 MANTOVA
 397, 427, 467, 468.
 Chiesa di Sant'Andrea, 104, 428.
 Castello, 473.
 .
 MARIANA (Corsica)
 Chiesa della Canonica, 76.
 Chiesa di San Perseo, 76.
 .
 MARSIGLIA
 125, 410, 412, 417.
 Cattedrale, 149, 410, 411, 412, 413,
 415, 416.
 Galleria, 342.
 Sala Emile Ricard, 300.
 .
 MASER
 Villa costruita da A. Palladio, 471.
 .
 MASTELLINA IN VAL DI SOLE
 (Trentino)
 304.
 .
 MATELICA
 Chiesa di Santa Teresa, 315.
 Collezione Bigiaretti (maioliche), 389.
 .
 MEISSEN
 315.
 .
 MELFI
 200, 368, 369.
 Castello, 201, 203, 206, 363, 364, 367,
 368, 369, 370, 371, 372.
 .
 MERCATELLO (Montefeltro)
 Chiesa di San Francesco, 472.
 .
 MESCHEDI (Westfalia)
 Convento, 217.
 .
 MESSINA
 223, 225, 285, 300, 417, 448, 449.
 Casa Attanasio, 158.
 Chiesa dell'Annunziata dei Catalani,
 224.

Chiesa della Cattolica, 224.
 Chiesa di Gesù e Maria, 159, 291.
 Chiesa di San Nicola, 225.
 Convento di Montalto, 300, 301.
 Convento di Santa Maria di Gesù,
 288, 289.
 Duomo, 224, 286, 411, 413.
 Pinacoteca, 223, 301, 303, 304.
 .
 METZ
 150, 215, 218.
 .
 MEZOLDO
 Pala di Lattanzio da Rimini, 386.
 .
 MEZZANA PRESSO SOMMA LOM-
 BARDA
 Chiesa, 322.
 .
 MILANO
 66, 300, 312, 318, 326, 400.
 Archivio del Duomo, 151.
 Archivio di Stato, 398.
 Biblioteca Ambrosiana, 79, 209, 212,
 214, 216, 217, 322, 325, 328.
 Castello Sforzesco 159, 397, 398, 414.
 Chiesa di Sant'Ambrogio, 477.
 Chiesa di San Barnaba, 322.
 Chiesa di San Giovanni alle Case
 rotte, 140.
 Chiesa di Santa Maria delle Grazie,
 328.
 Chiesa di Santa Maria della Passione,
 327.
 Chiesa di Santa Maria alla Fontana,
 156.
 Chiesa dei Santi Nazaro e Celso, 326.
 Chiesa di San Pietro Celestino, 142.
 Chiesa di San Satiro, 326.
 Chiesa di San Simpliciano, 327.
 Collezione Borromeo, 79, 427.
 Collezione Brivio, 428.
 Collezione Calvi, 316.
 Collezione Dubini, 160.
 Collezione Grandi, 52.
 Collezione Frizzoni, 222.
 Collezione Mazza, 459.
 Collezione Nosedà, 424.
 Collezione Sola-Busca, 79, 326.
 Collezione Trivulzio, 259, 322, 388.
 Duomo, 151, 152, 158, 397, 398, 399,
 440.
 Galleria Crespi, 176, 428.
 Museo archeologico, 300.
 Museo Poldi-Pezzoli, 141, 237, 238,
 390, 420, 421, 431, 475.

Palazzo Reale, 140.
Pinacoteca di Brera, 80, 140, 141, 157, 158, 165, 240, 295, 296, 317, 322, 326, 327, 328, 333, 340, 390, 420, 423, 424, 428, 453, 466, 472.
Ospedale Maggiore, 397, 399.
Refettorio delle Grazie, 390.
Società per le Belle Arti, 147.

MODENA

57, 74, 147, 312.
Duomo, 298, 299, 462.
Galleria, 420, 424, 431, 476.
Museo lapidario, 76.

MÖDLING

Collezione Liechtenstein, 476.

MOLA DI BARI

Castello, 368, 371, 372.

MOLFETTA

207, 369.

MONACO DI BAVIERA

218, 243, 452.
Biblioteca, 218.
Collezione Bassermann-Jordan, 477.
Collezione Berolzheimer, 79.
Jacques Rosenthals Antiquariat (giugno 1906), 191.
Galleria, 52, 166, 235, 452.
Reggia, 72.

MONREALE

453.
Chiesa di Santa Maria Nuova, 453.
Chiostro, 263.
Duomo, 456.
Monastero dei Benedettini, 453, 454, 456.

MONTAGNANA

Pala del Buon Consiglio, 338.

MONTALCINO

Chiesa di San Francesco, 157.

MONTEFALCO

77.
Chiesa di San Francesco, 238.

MONTEMARCIANO

Oratorio, 235.

MONTE OLIVETO

Chiesa, 156, 316.

MONTESCAGLIOSO

357.
Monastero, 358.

MONTICELLI PRESSO GENGA

Chiesa, 73.

MONTE SANT'ANGELO

200.
Chiesa di Santa Maria Maggiore, 366.
Grotta di San Michele, 240.

MONZA

Ampolle, 440.
Duomo, 239.
Villa della Pelucca, 140, 141, 327, 328, 329, 472.

MORANO CALABRO

238.

MORI (Trentino)

332, 333.
Pieve, 339.

MURANO

130.
Museo civico, 133.
Palazzo di Bianca Cappello e la residenza vescovile, 77.

MURATO (Corsica)

Chiesa di San Michele, 76.

NANTES

Museo, 420, 421.
Tomba di Francesco II di Bretagna, 150.

NAPOLI

1, 75, 125, 129, 147, 156, 159, 205, 208, 225, 302, 306, 368, 417, 442, 446, 468.
Archivio di Stato, 197, 198.
Arco di Alfonso d'Aragona, 1, 2, 20, 121, 124, 125.
Battistero di San Giovanni in Fonte, 433, 434, 435, 438, 439, 440, 442.
Biblioteca Nazionale, 75.
Campanile di San Pietro Martire, 62.
Catacombe di San Gennaro, 436.
Chiesa di Sant'Andrea delle Dame, 64.
Chiesa di Santa Barbara, 60.
Chiesa del Cimitero, 60.
Chiesa della Croce di Lucca (e monastero), 61, 62, 63.
Chiesa di San Giovanni a Mare, 320.
Chiesa di San Lorenzo, 312.
Chiesa di San Pietro in Maiella, 61.
Chiostro dei Santi Severino e Sosio, 79.

Collezione Zir, 225.

Convento di Santa Maria dei Miracoli, 62.

Fabbriche postiche del Conservatorio di musica, 60.

Fontana del Nettuno o di Medina, 60.

Galleria, 79, 156, 407.

Monte della Misericordia, 62.

Museo, 74, 312, 476, 479.

Obelisco di San Domenico, 62.

Palazzo Donn'Anna, 60.

Palazzo del Monte dei Poveri, 60, 62.

Palazzo Ottaiano, 60.

Reale Fabbrica di Capodimonte, 156.

Teatro del Fondo, 60.

Vico Sole (antico), 64.

Via Tribunali, 65.

NEBBIO (Corsica)

Cattedrale, 76.

NEMI

132.
Lago, 132.

NEPI

Sant'Elia, 77.

NEW HAVEN (Mass. N. S. A.)

Janes Coll. 192.

NEWPORT (U. S. A.)

Raccolta T. M. Davis, 428, 430, 431.

NEW-YORK

Metropolitan Museum, 420, 421, 466.
Raccolta A. Carnegie, 428, 430.

NICOSIA

145.
Campanile, 145.
Chiesa di San Nicolò, 145.

NIVAAGAARD (Danimarca)

Collezione Hage, 474.

NOCERA DEI PAGANI

Chiesa del Monastero Olivetano di Santa Maria del Monte, 157.

NONANTOLA

Chiesa abbaziale, 431.

NORIMBERGA

293.

NOTO

Madonna, 410, 411, 417, 418.

NOVARA Abbazia San Nazaro alla costa, 238. Battistero, 474. Museo civico, 224, 225, 443.	PALERMO 147, 157, 417, 453, 456. Chiesa di San Giovanni degli Eremiti, 453, 454, 456. Duomo, 411, 413, 455. Monastero del Cancelliere, 157. Museo, 145, 147, 157, 224, 291, 302, 319, 320, 417, 418, 453, 454, 456, 457. Oratorio del Carmine, 144.	Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 147. Société des Amis du Louvre, 234.
ORIA Castello, 364.	PALMIRA Pitture, 437.	PARMA 57, 147, 427, 432. Cattedrale, 462. Galleria, 158, 239, 260, 261, 432, 479.
ORVIETO Duomo, 2.	PANTANO (presso San Lorenzo in Carnignano) Palazzo, 200, 201, 202.	PAVIA 216. Castello Visconteo, 258. Certosa, 23, 477. Chiesa di San Teodoro, 79, 327. Duomo 246. Scuola delle Belle Arti, 326.
OSIMO Chiesa di San Francesco, 79, 100. Fortezza 100.	PARIGI 150, 151, 154, 210, 417, 459, 461, 471. Biblioteca dell'Arsenale, 150. Biblioteca Nazionale, 150, 151, 160, 212, 216, 217, 218, 234, 385. Biblioteca Santa Genoveffa, 150. Chiesa SS. Apostoli, 148. Chiesa di San Vincenzo, 148. Collezione André, 416, 417, 418, 424. Collezione Dutuit al Petit Palais, 77, 409. Collezione Dreyfus, 320, 409, 416, 417, 431. Collezione R. Kann, 307. Collezione B. Lazzaroni, 135, 397. Collezione Martin-Le-Roy, 479, 480. Collezione Rothschild, 388, 446. Collezione B. Schickler, 225, 443, 444, 449, 450. École des Beaux-Arts, 417, 418. Esposizione Primitivi francesi, 445. Esposizione ritratti tempo Luigi Filippo, 147. Hôtel Druot, 72. Museo delle Arti decorative, 431, 432. Museo Calvet, 414. Museo del Louvre, 76, 78, 153, 154, 155, 157, 169, 227, 238, 261, 295, 296, 300, 315, 338, 340, 385, 397, 415, 416, 417, 418, 420, 424, 428, 431, 432, 458, 460, 472, 475. Musée des Monuments français (avanzì), 417. Museo del Trocadero, 411. Raccolta Bonnat, 428. Raccolta J. Sedelmeyer, 459. Raccolta J. Spiridon, 423, 431.	PERUGIA 18, 22, 28, 78, 147, 156, 170, 340. Cambio, 337. Chiesa di San Francesco, 169. Chiesa di San Lorenzo, 387. Convento di San Severo, 172. Esposizione d'Antica Arte Umbra, 77, 80, 157, 158, 160, 170, 315, 317, 390. Loggie del Mercato (scomparse), 18, 22. Museo dell'Università, 76. Pinacoteca, 157, 338.
OSSERO Cattedrale, 36. Chiesa di San Marco, 36.		PESARO Museo Oliveriano, 76, 125.
OSTIA Cattedrale, 97. Rocca, 98, 99, 100, 101, 106.		PIACENZA Cattedrale, 462. Museo civico, 225, 443, 444, 475.
OTRANTO 476.		PIANELLA Sant'Angelo, 237.
OXFORD 163, 167, 169, 172, 173, 174, 177, 178, 472. Biblioteca di Christ Church, 161, 177. Galleria, 59. Galleria dell'Università, 161, 163, 164, 166, 167.		PINZOLO IN VALLE RENDENA (Trentino) 304.
PADOVA 42, 113, 128, 129, 134, 154, 155, 299, 397. Cappella degli Eremitani, 422, 423, 432. Cappella degli Scrovegni, 384. Ca' Corner, 474. Casa Piovene Porto Godi, 342. Chiesa del Santo, 42, 113, 114, 116, 117, 128, 129, 158, 159, 470. Chiesa di Santa Giustina, 306. Monumento a Gattamelata, 476. Museo civico, 52, 239, 344, 427, 431, 453. Oratorio di San Sebastiano, 344. Palazzo Piovene Sartori, 317. Scuola del Santo, 177.		PIETROBURGO 312, 446. Collezione Delaroff, 79. Galleria Imperiale dell'Ermitage, 466. Palazzo della Tauride, 312, 476.
PAGO 36. Chiesa parrocchiale (facciata), 36. Episcopio, 36.		PIEVE (Corsica) Chiesa di San Nicola, 76.
PALAZZOLO ACREIDE 147, 224, 238, 288, 304, 317, 445, 446, 449.		PISA 98, 106, 135, 319. Campanile, 78. Camposanto, 237. Chiesa del Carmine, 235, 474. Chiesa di San Francesco, 183, 185.

Convento di Santa Caterina, 238.
Duomo, 78, 98.
Museo, 79, 189, 193, 474.
Palazzo dell'Orologio, 77.
Sarcofaghi antichi, 79.
Statua equestre di Cosimo I de' Medici, 78.
Università, 135.

PISTOIA

Municipio, 193.

PISTUNINA (Messina)

Chiesa parrocchiale, 225.

PLAIANO (Sardegna)

Abbazia di San Michele, 473.

POLESINE

Monastero di Sant'Antonio, 424.

POLIZZI

Chiesa di Santa Maria del Gesù, 465.

POMPEI

436.

PONTE (fraz. di Bissone)

23.

PONZANO ROMANO

276.

PORDENONE

457.

PRATO

190.

Chiesa di San Francesco, 190.

Duomo, 77, 235.

Via del Ceppo (tabernacolo), 190.

PROVESANO

Freschi del Pordenone, 458.

QUERCIA

102.

RAGUSA

42.

Chiesa dei Domenicani, 387.

Palazzo dei Rettori, 36, 41, 42, 128, 129.

RAGUSA INFERIORE

286.

Collezione Castellaci, 159, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292.

RAPALLO

Chiesa di San Cesareo, 76.

RAVELLO

Cattedrale, 207.

RAVENNA

Archivio, 78.

Battistero degli Ariani, 440.

Battistero degli Ortodossi, 440.

Chiesa di Sant'Apollinare in Classe, 441.

Chiesa di San Giovanni Evangelista, 317.

Mausoleo di Galla Placidia, 77, 440.

Museo, 317.

RECANATI

463.

Chiesa di San Domenico, 40.

REGGIO CALABRIA

303.

Museo, 73, 444.

Pinacoteca, 286.

REGGIO EMILIA

Collezione Pariseti, 239.

REICHENAU

215, 216, 217, 218.

REIMS

150, 217.

Cattedrale, 152.

RICHMOND

225.

Collezione Cook, 237, 420, 424, 426, 427, 443.

RIMINI

397, 462, 468.

Tempio Malatestiano, 123, 159.

RISALAIMI

453.

Pitture murali, 144.

RIVA DI TRENTO

Chiesa della Disciplina, 344.

ROCCA DI BOTTE

282.

ROCCA SANT'AGATA

Castello, 200.

ROMA

1, 8, 36, 51, 54, 55, 56, 71, 75, 78, 79, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 124, 126, 127, 132, 133, 141, 143, 147, 152, 157, 180, 210, 226, 231, 232, 234,

240, 279, 294, 312, 322, 323, 326, 393, 406, 436, 461, 477, 478.

Ara Pacis Augustae, 153.

Archivio Capitolare di S. Pietro, 385.

Archivio del Sancta Sanctorum, 374, 375.

Archivio di Stato, 22, 376.

Arco di Sant'Agostino, 404.

Arco di Costantino, 153.

Anfiteatro Castrense, 464.

Antiquarium del cardinale Cesi, 464.

Basilica profana di Giunio Basso, 132.

Battistero Lateranense, 271.

Biblioteca Angelica, 51.

Biblioteca Barberini, 241.

Biblioteca Casanatense, 238.

Biblioteca Sarti, 380.

Biblioteca Vaticana, 155, 226, 241, 421.

Campidoglio, 111, 296.

Cappella Ponte Sant'Angelo, 1, 464.

Casa Andreozzi, 381.

Casa Barberini, 295, 428.

Casa Donna Laura Minghetti, 428.

Casa di Raffaello, 464.

Casa all'angolo di Via delle Cinque Lune, 464.

Casa medioevale in Via dell'Atleta, 464.

Casa in Via Arco dei Ginnasi n. 23, 110.

Casa settecentesca in Via dei Crociferi, 464.

Casa dei Boccapaduli e Castagna, 464.

Casa dei Mattei, 464.

Cassette degli Orsini, 464.

Cassette in Via San Bartolomeo dei Vaccinari, 464.

Castel Sant'Angelo, 99, 100, 101.

Chiesa di Sant'Agnese, 231.

Chiesa di Sant'Agostino, 97, 112.

Chiesa dei SS. Apostoli, 98, 103, 108, 109, 110, 159, 281, 376.

Chiesa di Santa Balbina, 277.

Chiesa di San Bartolomeo all'Isola, 280.

Chiesa di Santa Cecilia, 10, 270, 317.

Chiesa di San Cesario, 276.

Chiesa di San Clemente, 235, 270, 316.

Chiesa di San Cosimato, 264.

Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, 111, 279, 282.

Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, 281.

- Chiesa dei Crociferi, 464.
 Chiesa di San Crisogono, 317.
 Chiesa di Santa Francesca Romana, 51.
 Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, 464.
 Chiesa di San Giovanni in Laterano, 51, 107, 110, 231, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 273, 280, 281, 282.
 Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, 270.
 Chiesa di San Lorenzo fuori le Mura, 106, 107, 109, 110, 112, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282.
 Chiesa di San Lorenzo in Lucina, 270.
 Chiesa di San Luigi dei Francesi, 464.
 Chiesa di San Marcello, 265.
 Chiesa di San Marco, 127, 237, 317, 397.
 Chiesa di Santa Margherita 108.
 Chiesa di Santa Maria in Aracoeli, 8, 159, 265, 315.
 Chiesa di Santa Maria della Consolazione, 233.
 Chiesa di Santa Maria in Cosmedin, 270, 276, 317.
 Chiesa di Santa Maria Maggiore, 312, 388, 392.
 Chiesa di Santa Maria sop. Minerva, 10, 94.
 Chiesa di Santa Maria della Pace, 229.
 Chiesa di Santa Maria in Pallara sull'Aventino, 77.
 Chiesa di Santa Maria del Popolo, 97, 101, 102, 103, 108, 110, 112, 231, 238, 373, 374, 375.
 Chiesa di Santa Maria in Trastevere, 51, 237, 270, 276.
 Chiesa di Santa Maria in Via Lata, 265.
 Chiesa dei SS. Nereo e Achilleo, 108, 110, 276.
 Chiesa di San Paolo fuori le Mura, 72, 210, 231, 262, 264, 265, 270, 279, 280, 281, 282.
 Chiesa di San Pietro in Vaticano, 54, 121, 246, 280, 294, 305, 378, 396.
 Chiesa di San Pietro in Vincoli, 97, 98, 108, 110.
 Chiesa di Santa Prassede, 279.
 Chiesa di Santa Pudenziana, 281.
 Chiesa di San Quirico, 110.
 Chiesa di San Rocco, 464.
 Chiesa di San Saba, 262, 268, 276, 277, 278, 280, 281.
 Chiesa di San Salvatore delle Coppelle, 464.
 Chiesa di San Salvatore a Ponte Rotto, 108.
 Chiesa di San Sisto (sulla Via Appia), 108.
 Chiesa di Santo Spirito, 97.
 Chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, 270.
 Chiesa di San Vitale, 110.
 Collezione Chigi, 380, 427.
 Collezione Colonna, 420.
 Collezione De Boiani Buzzagarini, 66, 67.
 Collezione Giovannelli, 69.
 Collezione Messinger, 54, 55, 379, 380.
 Collezione Nevin, 475.
 Collezione Pallavicino, 297.
 Collezione Principessa Beatrice Massimo di Borbone, 69.
 Collezione di S. M. la Regina Madre, 67, 69.
 Collezione Scialoia, 319, 452, 453.
 Collezione Stroganoff, 78, 424.
 Colosseo, 124.
 Esposizione internazionale di Belle Arti, 145.
 Foro di Nerva, 109.
 Foro Romano, 111.
 Istituto Americano di archeologia, 167.
 Gabinetto delle stampe, 317.
 Galleria di Arte moderna, 72, 474.
 Galleria Barberini, 295, 428.
 Galleria Borghese, 72, 156, 238, 329, 390.
 Galleria Corsini, 71, 157, 160, 239, 380, 381, 476.
 Galleria Doria, 176.
 Galleria Sterbini, 137.
 Mausoleo d'Augusto, 464.
 Monastero di San Gregorio, 99.
 Monumento a Vittorio Emanuele, 466.
 Mostra dell'Ornamento femminile (1500-1850), 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71.
 Museo Capitolino, 153.
 Museo di Propaganda Fide, 77, 157, 393.
 Negozio Tavazzi, 426.
 Ospedale di San Giacomo, 75.
 Ospedale di Santo Spirito, 97, 111, 112, 464.
 Pantheon, 124, 464.
 Pincio (Giardini del), 97.
 Pitture di Commodilla, 433.
 Porta Latina, 464.
 Porta Metronia, 464.
 Porta in Via Pie' di Marmo, 99.
 Palazzo Alberini, 464.
 Palazzo Altieri, 464.
 Palazzo Balestra, 464.
 Palazzo Cancelleria, 110.
 Palazzo Capranica, 464.
 Palazzo dei Conservatori, 54, 102, 232.
 Palazzo Costaguti, 464.
 Palazzo Cini, 464.
 Palazzo De Cinque Albertoni, 464.
 Palazzo Del Drago, 132, 464.
 Palazzo Ferraioli, 464.
 Palazzo Giraud, 110.
 Palazzo Lancellotti, 296.
 Palazzo Laterano, 239.
 Palazzo Malatesta, 157.
 Palazzo Monte di Pietà, 464.
 Palazzo Montecitorio, 464.
 Palazzo Nardini, 108, 110.
 Palazzo dei Penitenzieri, 98, 102, 103.
 Palazzo di Propaganda Fide, 464.
 Palazzetto quattrocentesco di Via Monte Vecchio, 464.
 Palazzo Rospigliosi, 65, 66, 295.
 Palazzo Salviati, 162.
 Palazzo Torlonia (ora Assicurazioni di Venezia), 71.
 Palazzetto di Venezia, 108, 109, 110.
 Palazzo Venezia, 78, 102, 104, 105, 109.
 Palazzo Verospi, 281.
 Palazzo del Vicariato, 464.
 Raccolta Blumenstihl, 424, 426, 430.
 Raccolta Marchese Passeri, 420.
 Raccolta Santa Fiora, 420.
 Raccolta Santini, 426, 430.
 Scuola della Moneta, 147.
 Tempietto di Bramante, 296.
 Tempio di Venere, 268.
 Torre e Casa dei Margana, 464.
 Torre dei Sanguigni, 464.
 Vaticano: Appartamento Borgia, 153.
 Id. Belvedere (torso), 54.
 Id. Camera della Segnatura, 172, 322.
 Id. Camera dell'Eliodoro, 172.

Vaticano: Cappella Sistina, 77, 97, 153, 163, 164, 295, 322.
Id. Fonderia (per la fabbricadi San Pietro), 54.
Id. Galleria dei Musaici, 380.
Id. Musei di scultura, 162, 475.
Id. Pinacoteca, 169, 404, 423.
Id. Sala Clementina, 295.
Villa Borghese, 234.
Villa Ludovisi, 55.
Villa Madama, 243, 297.
Villa Medici, 55.
Villa Negroni, 55.
Villino Villegas, 276.

ROUEN

Museo, 237.

SALPI

204, 207.

SANT'ANGELO DI RAVESCANINA
(presso Alife)

Cappella di Sant'Antonio, 237.

SARAGOZZA

Esposizione franco-spagnuola, 311.

SARCEDO (Vicentino)

332, 333.
Parrocchiale, 338.

SARMEGO

Villa Piovene, 342.

SARNANO

Chiesa di Santa Maria di Piazza, 315.

SARONNO

329.

SARZANA

Duomo, 24, 25, 26.

SAVIGNANO DI ROMAGNA (pressi
di sulla Via Emilia)

Chiesa di San Giovanni in Compito, 318.

SAN BENEDETTO (Marruvio de'
Marsi)

Chiesa di Santa Sabina, 49, 51.

SCAFATI

199.
Monastero (regio), 207.

SCARPERIA

Chiesa dei SS. Giacomo e Filippo, 158.

SCHIO

332.
Casa Costalunga (ora Chiozza), 342.
Castello, 337.
Chiesa di San Francesco, 332, 333, 334, 338, 340, 342.
Spedale, 334.

SCHOTTWEIN (pr. Semmering)

Chiesa abbaziale, 432.

SAN CLEMENTE IN CASAURIA

I.

SCOZIA

Collezione James Mann, 58.

SCURCOLA (nei pressi)

199.
Chiesa di Santa Maria della Vittoria, 47.

SAN DANIELE

Freschi del Pordenone, 458.

SEBENICO

31, 35, 36, 43, 74, 119, 121, 122.
Battistero, 35, 36, 37, 44.
Casa già di Leonardo Foscolo (ora Convento di San Lorenzo), 37.
Duomo, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 41, 43, 44, 119, 122, 123.

SEGNİ

Cattedrale, 280.

SERINALTA

474.

SERRA SAN QUIRICO

Grotte della Maielletta e del Vernino, 461.

SETTIGNANO

102.

SAN FLORIANO (Austria super.)

Convento, 329.

SAN GEMIGNANO

Galleria comunale, 190, 192, 304.

SIENA

75, 111, 156, 316.
Chiesa di Sant'Agostino, 316.
Chiesa del Rifugio, 317.
Duomo, 54.
Esposizione d'Arte antica, 390.

SIGMARINGEN

Galleria, 229.

SINIGALLIA

Chiesa e Monastero di Santa Maria delle Grazie, 104, 105, 106, 342.
Chiesa di Santa Maria del Pinocchio, 104.

SIPONTO

Chiesa già vescovile, 240.

SIRACUSA

302, 317.
Chiesa di San Giovanni Battista, 317.
Duomo, 286.
Museo, 147, 224, 288, 304, 317.
Pinacoteca, 302.

SISCO (Corsica)

Cappella di Santa Caterina, 76.

SIVIGLIA

18.

SAN LAZZARO (Bologna)

Villa dei Boncompagni, 319.

SAN LORENZO IN CARMIGNANO

201.
Palazzo, 203, 367.

SAN MARIONE PRESSO CORTE
(Corsica)

Cappella di, 76.

SAN MINIATO (Firenze)

Chiesa (mon. Cardinale di Portogallo), 14, 15.

SAN NICANDRO DI BARI

358, 359, 362.
Castello, 357, 358, 361, 366.

SOISSONS

150.

SOLMONA

1, 2.
Ospedale dell'Annunziata, 1, 2.

SORGUE

Castello papale, 78, 109.

SORRENTO

371.

SPALATO

37, 119, 387.
Chiesa di Sant'Anastasio, 30.
Chiesa di San Ramiro, 35.
Calle del Vecchio Tribunale (stemma), 39.

Campanile della Cattedrale, 37, 42, 119.

Casa della Costa (ora Katalinic'), 37, 39.

Casa Jelic' (lunetta e capitello del cortile), 39, 40.

Duomo, 33, 37.

Ospedale militare (lunetta), 117.

Palazzo di Diocleziano, 43.

SAN PIETRO A QUINTOLO

102.

SPIRIMBERGO

457, 458.

SPOLETO

286, 320.

Chiesa di Castel di Giano, 76.

Chiesa di San Gregorio, 320.

Chiesa della Madonna del Massaccio, 320.

Chiesa parrocchiale di Montesanto Vigi, 286.

Duomo, 320.

Palazzo Ducale, 238, 239.

Pinacoteca, 79, 286, 287, 288.

Rocca, 79.

SAN REMO

Collezione Tieme, 141.

ST. DENIS

Chiesa abbaziale, 148, 149, 150.

SAN SALVI

Ex Convento, 238.

SAN SEVERINO (Marche)

302, 463.

STOCCOLMA

R. Museo, 169, 475.

STRASBURGO

478.

Galleria, 229, 231, 317.

STUTTGART

218.

Biblioteca, 218.

SUBIACO

Convento di Santa Scolastica, 110, 264.

SUSA

79.

SUSEGANA

Pala del Pordenone, 458.

SUTRI

Altare, 280.

SAN VITTORINO

8.

TAGLIACCOZZO

198, 199.

Chiesa dell'Annunziata, 51.

Chiesa di San Cosimo, 51.

Chiesa di San Francesco, 51.

TAORMINA

Chiesa di Sant'Agostino, 224.

Chiesa del Varò, 300, 301.

TARANTO

147.

TARASCONA

412, 413, 414.

Biblioteca, 413.

Chiesa di Santa Marta, 413.

TEBE

312.

TEPLITZ

Castello Clary, 428, 476.

TERAMO

Paliotto della Cattedrale di Teramo, 2, 348, 350, 354.

TERMOLI

197, 202.

TERMINI IMERESE

302.

Chiesa di Santa Maria della Misericordia, 302.

TIVOLI

158.

Chiesa di Santa Maria Maggiore, 158.

Chiesa di San Silvestro, 158.

Casa Mancini, 158.

Cattedrale, 158.

Villa d'Este, 73.

TOCCO CASAURIA

350.

TODI

397.

Chiesa di San Fortunato, 157.

TOLEDO

459.

TORINO

102, 409.

Biblioteca, 388.

Cattedrale, 102, 103

Galleria, 318.

Museo Civico, 249, 251, 252, 254, 257, 261, 315, 432, 476.

Raccolta di S. M. il Re, 172, 408.

TORRE (Pordenone)

Duomo, 472.

TOSCANELLA

Chiesa di Santa Maria, 47, 51.

TOURS

150, 217, 414.

Cattedrale, 150.

TRANI

201, 202.

Castello, 200, 208.

Cattedrale, 138, 204, 372.

TRASACCO

Chiesa di San Cesidio, 49.

TRAÙ

Battistero, 42, 43, 44, 46, 117.

Chiesa di San Domenico, 30, 114, 116, 117, 121.

Duomo (cappella Beato Orsini), 42, 44, 46, 113, 114, 117, 119, 125, 387.

Palazzo Cippico, 119.

Torre dell'Orologio, 119, 120.

TREBISONDA

402.

TRENTO

332.

Chiesa di Santa Maria Maggiore, 471, Cattedrale, 332, 333, 337, 341. Monumento ad Alessandro Vittoria, 312.

TREVIRI

215, 217, 218.

TREVISO

58, 80.

Chiesa di San Nicolò, 58.

Campanile della Madonna Grande, 80.

Loggia dei Cavalieri, 80.

Museo, 80.

Palazzo del Trecento, 80.

Pinacoteca, 80.

TROIA

201.

Castello, 200.

Cattedrale, 204, 366.

TROPPAU	304, 305, 306, 314, 318, 319, 330, 386, 397, 422, 430, 467, 468, 470.	Chiesa SS. Nazaro e Celso, 219, 222.
Museo, 315.	Antica abbazia della Misericordia, 32.	Giardino Giusti, 390, 470.
TROYES	Archivio di Stato, 347, 469.	Museo civico, 72, 80, 154, 240, 299, 342, 474.
Chiesa di Saint-Jean, 152.	Biblioteca Marciana, 443.	Palazzo del Consiglio, 473.
UDINE	Ca' d'Oro, 31.	Piazza delle Erbe, 465.
458.	Chiesa di San Francesco delle Vigne, 316, 471.	VICENZA
Museo, 77.	Chiesa dei Frari, 22, 300, 475.	330, 332, 333, 340, 344, 346, 470.
Palazzo comunale, 17, 20, 22, 77.	Chiesa di San Giovanni evangelista, 330.	Archivio notarile, 345, 346.
UGENTO (Terra d'Otranto)	Chiesa di San Giovanni e Paolo, 22, 326.	Biblioteca civica, 345, 346.
Castello, 370.	Chiesa di San Girolamo Miani alle Zattere, 330.	Casa n. 1642 in contrada Piancoli, 345.
URBINO	Chiesa di San Marco, 32, 113, 151, 388, 471.	Chiesa di S. Corona, 343, 346.
125, 129, 165, 167, 170, 225, 226, 306.	Chiesa di Santa Maria della Carità, 43.	Chiesa di San Rocco, 341.
Collezione Antaldi, 164.	Chiesa di Santa Maria del Carmine, 76.	Convento di San Domenico, 343, 345.
Galleria, 228.	Chiesa di Santa Maria Formosa, 304.	Museo civico, 157, 158, 220, 225, 335, 338, 342, 343, 399.
Palazzo Ducale, 98.	Chiesa dei Miracoli, 316.	Palazzo Arnaldi, 471.
UTRECH	Chiesa di San Rocco, 176.	Palazzo Clementi, 343.
Museo arcivescovile, 386.	Chiesa della Salute, 43.	Palazzo Graziani, 345.
VACILE	Chiesa di San Salvatore, 471.	Palazzo della Scrofa, 345.
Freschi del Pordenone, 458.	Chiesa degli Scalzi, 239, 240.	Palazzo Thiene, 471.
VADSTENA (Svezia)	Collezione Giovannelli, 240.	Palazzo Trissino, 471.
179, 180.	Collezione Layard, 368, 420, 428, 432.	Proprietà Cannetti (poi Fioccardo), 343.
VALENZA	Collezione Querini-Stampalia, 157.	VICO
236, 400, 471.	Collezione Vaeni, 316.	371.
Cattedrale, 237.	Corte Nuova (porta di), 32.	VICOVARO
Chiesa di San Nicolò, 236.	Esposizione d'Arte moderna (1907), 145.	Tempietto, 1.
Collegio patriarcale, 236.	Gallerie, 225, 386, 387, 390, 420, 443, 476.	VIENNA
Museo, 236.	Museo Correr, 32, 154, 420, 423.	243, 384, 403, 418.
VALERIANO (Spilimbergo)	Palazzo Ducale, 32, 37, 42, 151, 174, 468, 471.	Accademia, 478.
457, 458.	Porta della Carta, 32, 33.	Casa Weinberger, 476.
VALLATE (Comune di Cosio presso Morbegno nella Valtellina)	Scuola di San Giovanni Evangelista, 325, 390.	Collezione Albertina, 402.
Chiesa di San Pietro, 142.	Scuola di San Marco, 153.	Collezione Liechtenstein, 432.
VALLERANO	VERDUN	Collezione von Miller, 238.
Grotta del Salvatore, 77.	150.	Collezione Miethke, 234.
VARESE	VEROLANUOVA (Brescia)	Collezione Rothberger, 315.
261, 399.	Chiesa parrocchiale, 72.	Collezione Tucher, 476.
VELO D'ASTICO	VERONA	Galleria del Belvedere, 290.
Chiesa di San Giorgio (presso Velo d'Astico), 341.	223, 467, 468.	Galleria Imperiale, 174, 175, 176, 224, 325, 475, 477.
Parrocchiale, 341.	Arcivescovado, 390.	Hofbibliothek, 384.
VELLETRI	Cattedrale di San Zeno, 462.	Museo Imperiale, 238, 397, 420, 421, 460, 478.
315.	Chiesa di San Fermo, 299.	Schatzkammer, 217.
VENEZIA	Chiesa di Santa Maria della Scala, 300.	VILLAMAGNA
30, 31, 32, 35, 43, 52, 58, 66, 120, 121, 135, 147, 238, 287, 300, 303,		San Donnino, 187, 188, 192.
		VILLANOVA
		368.

VILLANOVA (Friuli)	Mausoleo di Clemenle IV, 249.	XANTEN
Freschi del Pordenone (oggi distrutti), 458.	VOGHERA	Chiesa di San Vittore, 77.
VILLAVERLA (presso Vicenza)	Ostensorio gotico, 239.	ZAGAROLO
332.	YORK	Chiesa di San Lorenzo, 240.
VILLE DI TENNO (Trentino)	102.	ZARA
Chiesa di Sant'Antonio, 344.	WINDSOR	35, 40.
VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON	Collezione Reale, 228.	Chiesa dei Francescani, 386, 387.
Certosa, 460.	WEIMAR	Chiesa di Santa Maria, 386.
Museo, 414.	317.	Campo San Rocco (parapetto), 40.
VITERBO	Museo, 381.	44.
78, 282.	WÖRLITZ	Duomo. 30, 386.
Chiesa di San Francesco, 262, 268, 279, 280, 281.	Galleria, 290.	Museo di San Donato, 386.
		Via dell'Ospedale (parapetto), 40,
		44.



